cinema

nr 11

ANUL IV (47)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI — NOIEMBRIE — 1966



cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

Actualitatea şi forţa autenticului de *Ana Maria Narti* 1
PUNCTE DE VEDERE
Valenţele epicului de *Dumitru Carabăţ* 2
CRONICA
Tunelul, de *Mircea Mohor* 3
Colocviu, de *George Littera* şi *Dinu Kivu* 6
UN FILM PE LUNĂ
Alba floare a înţelepciunii **(Sanjuro)** de *Romulus Vulpescu* 7
PANORAMIC PESTE PLATOURI
Oamenii din umbră de *Eva Sîrbu* 9
O FIŞĂ PE LUNĂ
Marga Barbu de *Adina Darian* 13
PROFIL
Orson Welles de *Radu Gabrea* 14
PROFILURI REGIZORALE ROMÂNEŞTI
Iulian Mihu, Manole Marcus şi cinematograful elegiac de *Valerian Sava* 18
FESTIVALURI
Veneţia — Bilanţul unei idei la cea de-a 27-a «Mostra d'Arte Cinematografica» de *Gideon Bachmann* 21
CRONICA CINE-IDEILOR
Cinematograful în culori — cinematograful de mîine?
Pro sau contra culorii? de *Ov.S. Crohmălniceanu* 22
Dramaturgia culorii de *Iulian Mereuţă* 24
CORESPONDENŢE
Varşovia — Panoramic polonez de *Jerzy Plazewski* 25
Moscova — Ekran de *Elena Azernikova* 26
Paris — Războiul s-a sfîrşit de *Robert Grelier* 27
De ce Alain Resnais? — interviu realizat de *Robert Grelier* în colaborare cu *R. Benayoun, M. Ciment, J.L. Pays* 28
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Busby Berkeley de *Jerzy Toeplitz* 29
SCRIITORII ROMÂNI ŞI FILMUL
Eminescu, Veronica Micle, Creangă de *B.T. Rîpeanu* 30
CRONICA CINEMATECII
Omagiu Renoir, de *D.I. Suchianu* 31
CARTEA DE FILM
O carte despre magicianul cinematografiei (Méliès), de *Ion Barna* 32

SUPLIMENT

CRONICA
Fantomele se grăbesc de *G. Dimiseanu* I
Colocviu de *Gelu Ionescu, Dinu Kivu* şi *Adina Darian* I
Istoria unui eşec **(Cenuşa)** de *Remus Vladimir* II
Depăşind handicapul manierismului **(Magazinul de pe strada mare)** de *Val. S. Deleanu* II
Comisarul Juve descoperă «gadget»-ul **(Fantomas se dezlănţuie)** de *Adrian Ţiroiu* III
Un film sincer **(Aventurile lui Werner Holt)** de *Horia Pătraşcu* III
Demonii satirei **(Povestea prostiei mele)** de *M. Mihăilescu* IV
Odiseea unei singurătăţi **(Porumbelul de argilă)** de *Alice Mănoiu* IV
Filme prezentate în cadrul zilelor filmului sovietic
Undele unei stranii poezii **(Nimeni nu voia să moară)** de *Simona Darie* V
Evidenţa şarjei **(Feriţi-vă automobilul)** de *Florica Ichim* V
Cadenţa lui Smoktunovski de *Al. Creţulescu* V
Resuscitarea baladei **(Balada din Hevsursk)** de *Horia Bratu* V
TELECRONICA
Critica jurnalieră, de *Valentin Silvestru* VI
CRONICA FILMULUI DE ANIMAŢIE
Basm de *Ion Frunzetti* VII
FESTIVALURI
Festivalul de la Pecs a început să aibă tradiţie de *Rodica Lipatti* VIII



Celebra actriţă franceză **JEANNE MOREAU** cunoscută, din păcate, publicului nostru doar din două filme: **Clopote în miez de noapte** de Orson Welles şi **Noaptea** de Antonioni, acesta din urmă prezentat numai în cadrul Cinematecii.

(Foto **UNIFRANCE**)



Tînăra actriţă de film **ILINCA TOMOROVEANU**, pe care o vom reîntîlni în filmul lui Gheorghe Turcu — **Castelanii.**

(Foto. A. MIHAILOPOL)

ACTUA ŞI FORŢA

Cînd jurnalul de actualităţi a împlinit 1000 de numere şi a fost sărbătorit, cifrele oferite de ediţia festivă consemnau aproape trei miliarde de spectatori, două mii de subiecte din istoria industriei noastre noi, nouă sute de subiecte privind dezvoltarea agriculturii şi foarte multe alte momente cinematografice referitoare la viaţa de fiecare zi a ţării, la evenimentele culturale, sportive etc.



LITATEA AUTENTICULUI



PUBLICISTICĂ CINEMATOGRAFICĂ

«Actualitatea în imagini», prezență cu care ne-am obișnuit, constantă a vieții noastre cinematografice curente, s-a constituit treptat într-un sector original al publicisticii românești. Publicistica de calitate înseamnă în primul rînd simț politic, reacție fermă în raport cu datele zilei, atitudine — într-un cuvînt, partinitate. Această dominantă acționează hotărît în jurnalul cinematografic, nu numai acolo unde constituie o temă imediată — în informațiile privitoare la viața politică, în relatările unor fapte deosebite, interne sau externe. Ampla cronică a vieții industriale și agricole a țării reprezintă și ea un act publicistic de mare responsabilitate.

Cronica săptămînală realizată la studioul «Sahia» are și alte atribute ale gazetăriei de calitate: o arie de cuprindere largă, o reală operativitate în informație și comentariu, o mare varietate tematică și de expresie, o concizie eficientă în redactarea finală, o capacitate îndelung exersată de a capta prompt interesul celor cărora li se adresează. Pentru că este vorba de o formă a comunicării cinematografice, toate aceste însușiri se manifestă prin intermediul unei temeinice cunoașteri și utilizări a mijloacelor filmice. Este nimerit să amintim, în primul rînd, un întreg detașament de operatori înzestrați cu înaltă pregătire profesională, talent, inventivitate, simț al actualității — operatori cărora le datorăm imagini cu valoare de document. Trebuie menționat apoi montajul viu, expresiv, care s-a elaborat cu timpul în practica jurnalului de actualități; acesta izbutește să dirijeze hotărît atenția publicului. În sfîrșit, comentariul, textul vorbit al cronicii de actualitate și-a format o personalitate a sa. Comentariul se caracterizează de obicei prin vioiciune de stil, pricepere de a mînui cuvîntul cu randament maxim, concentrare uneori bogat colorată.

ADEVĂRUL REACȚIEI SPONTANE

Numărul 1 000, de pildă, număr festiv pe care și l-a dedicat studioul, a constituit o sinteză, un fel de autoportret colectiv. El a cuprins toate rubricile obișnuite ale cronicii, dînd însă «spațiu» și unor momente în care realizatorii se descriau ironic pe ei înșiși, în plină acțiune.

Pe lîngă obișnuita consemnare a faptelor zilei, am putut urmări demonstrațiile de înaltă măiestrie plastică monumental desfășurate în capitolul rezervat industriei. Momentul agricol a furnizat material pentru ample compoziții. cineaștii s-au încăpățînat să filmeze impresionant imagini ale turmelor care pasc imediat sub creastă. O anchetă-fulger a alăturat două interviuri miniaturale luate unor spectatori în holul cinematografului «Patria». Cuvintele acestora au confirmat ce știam: că publicul iubește jurnalul de actualități. Filmarea efectuată pe viu, cu înaltă profesionalitate, ne-a dat putința să constatăm încă o dată cît farmec are pe ecran reacția spontană, autentică, a «omului de pe stradă».

Reproducerea mesajelor transmise de la Sofia, Praga, Delhi, Belgrad, Londra, Buenos Aires, Moscova, Kiev, Varșovia, Bonn etc. — dintre care multe ilustrau în imagine modalități caracteristice pentru realizatorii lor (ne gîndim, în primul rînd, la mesajul polonez, atît de grațios și cald) — a constituit o impresionantă paradă concretă a relațiilor de muncă stabilite între studioul nostru și marile centre de actualități filmate din lume.

Cum întotdeauna, în publicistică scrisă, radiodifuzată, televizată sau filmată, un cuantum important din valoarea globală este determinat de numărul și întinderea legăturilor perseverent întreținute cu toate centrele mari ale lumii, această defilare a corespondenților și colaboratorilor de pe diferite meridiane a adus încă o dovadă a calității înalte a jurnalului românesc de actualități.

ELOCVENȚA IMAGINII

Pentru că trecem în revistă unele probleme ale gazetăriei filmate, iată-ne în situația de a constata încă o dată marea capacitate propagandistică a imaginii cinematografice. Un subiect simplu, foarte des întîlnit în presa noastră din ultima vreme, —

grija pentru copii, dezvoltarea natalității — capătă pe ecran, prin forța imaginii, o inegalabilă capacitate de convingere. Chipurile copiilor, gesturile lor, în același timp stîngace și totuși pline de grație, crîmpeiele de cuvinte și dialog înregistrate la întîmplare pe bandă, acționează prompt asupra conștiinței privitorului, găsindu-și drum spre înțelegerea lui, mai repede și mai simplu decît orice expunere vorbită sau scrisă.

La fel, faptele diverse descoperite și prezentate exigent și ingenios demonstrează virtuți specifice genului. Bătrînul profesor care a fost pe vremuri un glob-trotter glorios, străbătînd cu piciorul pămîntul pe traiectorii variate și sinuoase, reprezintă pentru spectatorul venit să-și petreacă două ore în sala de cinematograf o prezență cuceritoare, un fel de erou al pasiunii călătoriilor și cunoașterii. Absolventa facultății de filologie care vorbește 12 limbi, prezentată simplu, firesc, într-un interviu din care lipseau concluziile cu sens didactic apare, în ultimă instanță, ca un exemplu.

Pelicula își demonstrează intens, în jurnalul de actualități, forța specifică de potențare a sensurilor instructiv-educative, puterea ei revelatoare, capacitatea de a transfigura adevărul mărunt al vieții prin observația pătrunzătoare, concentrată.

URĂRI ȘI DEZIDERATE

La orice aniversare se pronunță urări. Noi însă aducînd aceste urări după ziua festivă, cînd jurnalul a trecut de cifra de 1 000, să ni se îngăduie să enumerăm totuși și cîteva deziderate.

Am vorbit înainte pe larg despre profesionalismul realizatorilor — operatori, regizori, autori de comentarii, monteuri. Acest profesionalism poate să implice, de la un timp, și o amenințare ascunsă, o capcană secretă, mai ales cînd este vorba de consemnarea imediată a unor realități autentice. Imaginile pot fi frumoase, foarte frumoase, montajul poate să se lege alert, plin de surprize, comentariul poate să curgă sclipitor — și cu toate acestea faptul de viață să rămînă atins numai la suprafață, ocolit în înfățișări spectaculoase, pitorești, dar pînă la urmă totuși necunoscut. Cinematografia poate să cadă victimă acestei posibilități a perfecțiunii lipsite de miez, mai ușor decît alte domenii de activitate: racursiurile neașteptate iau ochii, asociațiile de imagini uimitoare stîrnesc admirația, muzica și jocurile de cuvinte invadează conștiința publicului și toate aceste atribute formale, desfășurate cu măiestrie, pot să alunece pe lîngă esența fenomenului real. Această primejdie se face, uneori, simțită în jurnalele de actualități, în primul rînd în subiectele care descriu aspecte ale realității industriale și agricole. Ar fi de dorit deci ca unghiul de abordare a acestor teme mereu reluate să fie schimbat de la număr la număr, pentru a se putea ajunge, în cadrul acelorași mari coordonate, la sensuri mereu noi, inepuizabile. Portretul succint al unui muncitor, brigadier, tehnician sau inginer de frunte, discutarea unui plan care urmează să fie aplicat într-un mare obiectiv industrial, dezbaterea unui proiect arhitectural, studiul analitic al relațiilor dintr-un colectiv înaintat de muncă, anchetele pe marginea evenimentelor care se produc în istoria cotidiană a complexelor industriale și a cooperativelor agricole — reportaje filmate, fără pregătiri deosebite, în momentul în care începe sau se încheie un anumit proces important pentru evoluția profesională a unei unități de muncă și așa mai departe — iată posibilități de variație infinite și în acest domeniu. Subiectul industrial și cel agricol pot să devină mai puțin decorative decît au fost pînă acum. Schimbarea punctelor de vedere și a formelor de expresie nu înseamnă aici un joc formal, ci antrenează în mod obligatoriu modificări ale unghiului de observație, înnoiri ale modalității analitice aplicate realității.

În aceeași ordine de idei, i-am dori «Actualității în imagini» mai multă inițiativă, mai multă hotărîre în filmarea spontană, efectuată pe viu. Procedeul a fost verificat de mai multe ori și în jurnalul de actualități și în documentar, și nu mai are nici un rost să aducem argumente teoretice în favoarea lui. Totuși el rămîne rar folosit și de aceea se întîmplă ca situațiile și evenimentele care ne sînt prezentate să fie mai mult ilustrate decît cercetate în adîncime. Nimic nu poate egala valoarea propagandistică și forța instructiv-educativă a adevărului reacției spontane, pe ecran, nimic nu întrece puterea de fascinație și de mobilizare pe care o are autenticul în cinematografie. Studioul ar putea să apeleze mai des la această armă care este de fapt unul din cele mai puternice mijloace ale cronicii filmate. Sîntem convinși — iar succesele de pînă acum au demonstrat-o — că realizatorii de la Sahia se află în plin progres creator și ne vor bucura privirile și de aici înainte cu cronica la zi a vremurilor noastre.

Ana Maria NARTI

PREMISE ALE UNEI ȘCOLI NAȚIONALE DE FILM



PUNCTE DE VEDERE

DUMITRU CARABĂȚ

valențele epicului (I)

În ultima vreme a început să se vorbească tot mai des despre școala națională cinematografică. E adevărat, chestiunea îi preocupă mai cu seamă pe creatorii de filme. Critica, cu unele lăudabile excepții, continuă înregistrarea conștiincioasă, sub forma cronicilor și recenziilor, a producției curente. Adică, preocupările de sinteză, încercările de generalizare nu o ispitesc în mod deosebit, deocamdată.

Cel puțin în ceea ce privește încercarea de a defini particularitățile specifice ale cinematografiei naționale, timiditatea criticii este într-o oarecare măsură justificată. Arta noastră cinematografică, ajunsă la o vîrstă derutantă și năzuroasă, este capabilă să producă opere profunde, cum ar fi, să zicem, **Pădurea spînzuraților,** dar nu se sfiește ca aproximativ în aceeași perioadă să propună spre vizionare publicului **Merii sălbatici.** Filmele realizate se înscriu la altitudini valorice extrem de deosebite, maniera multor producții este greu de definit, iar alteori absența unor particularități, a unei identități artistice creează o panoramă cinematografică destul de haotică, un hățiș de pelicule greu de ordonat.

O altă dificultate reală, de pe urma căreia avem impresia că receptivitatea criticii se resimte, pornește de la faptul că cinematografia noastră nu este încă dominată frapant de prezența uneia sau a mai multor personalități regizorale, în creația cărora să devină mai limpezi, mai izbitoare, tendințele cele mai caracteristice, mai definitorii ale creației noastre cinematografice în ansamblu. Din mo-

cinema

CRONICA

Tunelul

Regia: Francisc Munteanu
Scenariul: Gheorghi Vladimov, Francisc Munteanu
Muzica: George Grigoriu
Scenografia: Marcel Bogos
Imaginea: Aleksandr Şelenkov, Iolanda Cen-Iu-Lan
Interpretează:
Ion Dichiseanu, Aleksei Loktev, Valentina Maleavina, Margareta Pîslaru, Lev Prîgunov, Florin Piersic, Viktor Filipov, Leonid Zvernițev, Emeric Schäffer

Coproducția româno-sovietică **Tunelul** aduce în raza aparatului de filmat tematica de război, înfățișînd un aspect al luptei comune purtate de armatele române și sovietice undeva pe pămîntul Ardealului. Creatorii au evitat formula filmului «de tranșee». Ei n-au urmărit reconstituirea minuțioasă a bătăliilor, cu ample desfășurări de trupe, cu bombardamente și cu asalturi spectaculoase. Atenția lor s-a concentrat asupra evocării unui aspect al activității «frontului invizibil», susținut în condiții cu totul speciale de către serviciile de informații și contrainformații ale armatei. Filmul se situează astfel într-o zonă aparte a tematicii de război, mai exact acolo unde aceasta se întrepatrunde cu aria spionajului. Evident, luptătorii unui astfel de front alcătuiesc o categorie specială. Ei îmbină deopotrivă calitățile luptătorului din umbră cu cele ale soldatului. Petrescu, Denisov, Natașa, Duțu, Serioja prezintă cu toții această trăsătură comună. Subiectul însuși se dezvoltă în trei etape distincte. Întîi, sîntem introduși prin intermediul unei largi galerii de tipuri, surprinse fugar, ca în lumina unei explozii, în lumea soldaților, în atmosfera de nervozitate și încordare a comandamentelor militare. Facem pe rînd cunoștință cu eroii. Asistăm



O fată cu trăsături grave, dominată de doi ochi mari și adînci. Așa arată Natașa în interpretarea Valentinei Maleavina.

---

tive diferite, imposibil de analizat aici (indicăm doar tinerețea unora dintre regizori sau preocupările artistice extrem de diverse ale altora), regizorii noștri au palmaresuri artistice extrem de reduse. Edificiul artei noastre cinematografice este menținut nu atît de personalități regizorale afirmate deplin, cu individualități puternic confirmate, cît de opere singulare, uneori remarcabile.

Cu toate aceste limite care țin de momentul actual de dezvoltare a cinematografiei noastre, discuțiile legate de chestiunea școlii naționale cinematografice nu mi se par premature. Ele țin de nevoia interioară a multor creatori de a privi în ansamblu propriile opere și de a încerca să le dezlege trăsăturile dominante, de nevoia de definire a propriilor experiențe artistice și mai ales de necesitatea de a vedea cît mai limpede drumul pe care îl mai au de parcurs.

E interesant de remarcat cum participanții la discuția pe tema «Premise ale unei școli naționale de film» văd dezvoltarea artei filmului din țara noastră din perspectiva creației proprii. Mircea Mureșan, regizor a două filme destul de bine structurate epic, recomandă întoarcerea (de unde?) la povestirea cinematografică de tip clasic; Alexandru Boiangiu, autor al cîtorva filme documentare, dintre care ultimul, **Cazul D**, este remarcabil, vede soluționarea stilistică a filmului artistic printr-o simbioză a filmului jucat cu cel documentar; Ion Popescu Gopo, a cărui operă n-a părăsit niciodată tărîmul comicului (deși filmele sale nu sînt în primul rînd comedii), imaginează dezvoltarea cinematografiei noastre, bineînțeles, sub semnul comediei. Dintre participanții la discuție, doar Victor Iliu se ridică deasupra substanței propriei sale opere și, comentînd reușitele ori limitele filmului **Duminică la ora 6**, susține necesitatea experimentării artistice sprijinită pe simțul măsurii și al responsabilității.

Majoritatea comentariilor interesante, uneori pline de sugestii, suferă însă de exces de personalitate. Experiența personală tinde să ocupe într-o presupusă caracterizare de ansamblu a cinematografiei un spațiu excesiv, iar evoluția artei cinematografice este văzută într-un spirit cam exclusivist, potrivit ambițiilor stilistice proprii.

Da, se știe, particularitățile unei arte naționale nu pot fi sugerate, ele se nasc obiectiv și spontan în urma unor determinări istorice, adică poartă pecetea unei dezvoltări proprii, care reflectă tradițiile de viață și cultură ale unui popor, oglindind totodată tendințele de înnoire ale dezvoltării sociale și spirituale ale poporului respectiv.

Studiind producția de filme de la noi din ultimele două decenii se impune o observație. O parte destul de importantă a filmelor au ca punct de pornire opere literare clasice sau contemporane consacrate. Numărul destul de mare de ecranizări s-ar explica la prima vedere prin lipsa unor subiecte originale, prin nevoia regizorilor de a avea scenarii cu o substanță verificată. Deși justă, explicația este totuși extrem de sumară. Prin crearea acum aproape două decenii a unei industrii cinematografice (care s-a dezvoltat continuu) nu s-a creat în mod automat și o artă cinematografică națională, ci s-a creat doar posibilitatea ivirii ei. Lipsiți de înaintași care să fi creat o tradiție a artei cinematografice (cauzele acestei situații sînt cunoscute), tinerii artiști în ale cinematografiei priveau uimiți aparatura complexă, platourile, instalațiile. Nașterea noii arte la care urmau să participe trebuia sprijinită pe ceva, pe un teren cît mai solid. Soluția cea mai la îndemînă, dar și cea mai firească, era un prim contact cu cultura națională, în primul rînd cu literatura, de la care trebuia pornit, și în spiritul căreia urma să fie clădit noul edificiu. Se punea însă cu acuitate nu numai această problemă a continuității spiritului național, dar și desprinderea din literatură, cu riscul «impurificării» artei cinematografice, a cîtorva elemente de tehnică artistică fără de care nu se poate vorbi în mod serios despre film ca artă; compoziția, știința de a povesti, dialogul etc. Riscul literaturizării s-a dovedit a fi un pericol real căruia i-au căzut victimă multe filme, dar din contactul cu literatura s-au născut în acea perioadă cîteva creații valoroase, ca **O noapte furtunoasă**[1], **Moara cu noroc**, **Desfășu-**

[1] Deși realizat în 1943, includem acest film în aceeași perioadă, întrucît el a intrat în conștiința publicului abia după război.



Iulia (Margareta Pîslaru) și Petrescu (Ion Dichiseanu) în lumina puțin stranie a unui sfîrșit de război.

rarea. Aceste filme care au marcat, după părerea mea, nașterea cinematografiei românești ca artă, au inițiat în același timp una din principalele direcții stilistice ale filmului nostru și anume direcția epică.

Stilul de povestire transplantat în cinematografie nu a rămas pur și simplu literar, noua artă îl transfigurează treptat pe măsura sa, potrivit necesităților proprii, filmele cîștigînd progresiv în limpezime, transformînd caracterul obiectiv al prozei într-un caracter de povestire, la prezent, în acel transfer direct de experiență cu ajutorul căruia ecranul subjugă spectatorul.

Deși tînără, cinematografia noastră dominată în această perioadă exclusiv de direcția epică, avea suficientă conștiință de sine pentru a nu se lăsa tentată cu ușurință de unele teorii la modă în cinematograful occidental, care prooroceau apusul subiectului, pulverizarea povestirii de tip clasic, ca incapabile să reflecte evenimentele contemporane, să definească omul contemporan. O lecție începută trebuia învățată pînă la capăt. Cîteva eșecuri datorate încălcării legilor dramaturgiei clasice **(Casa neterminată)** accentuează sentimentul certitudinii în direcția verificată cu mai mult succes. Într-o perioadă relativ scurtă, cinematografia română produce cîteva filme în care arta de a compune, de a povesti pe mai multe planuri, cursiv, riguros, în care capacitatea de a domina un vast material de viață este experimentat cu succes: **Tudor, Lupeni 29,** și mai ales, **Pădurea spînzuraților.**

Valențele modalității epice nu țin însă numai de povestire, de subiect, ci de stilul cinematografic al ansamblului, evidențiindu-se în punerea în scenă, în montaj, în compoziția cadrului. Într-un film ca **Pădurea spînzuraților, Setea** sau **Răscoala,** ele se afirmă prin capacitatea de a descrie scenele de masă, de a surprinde atmosfera, de a defini o epocă. În majoritatea acestor filme, se cultivă îndeosebi montajul în cadru: povestirea primind, scenariul se traduce într-o suită de mici scene, fiecare cadru fiind subordonat nevoii de a povesti. Determinările de psihologie există doar în funcție de necesitatea mișcării subiectului. Cadrul nu-și propune atît să surprindă o stare de spirit, cît să susțină o succesiune. Dacă — să spunem în scena din **Pădurea spînzuraților,** cînd Bologa se întîlnește cu Roza — se relevă o sumă de date de psihologie, ele nu sînt invocate pentru a analiza, să zicem, starea de neliniște ca atare, ci pentru a-i despărți pe cei doi. Culmea către care poate să tindă acest tip de film este, după părerea mea, balada, culme care poate fi atinsă în momentul cînd articularea perfectă a subiectului ajunge la un asemenea grad încît el se transformă într-o parabolă. E ceea ce se întîmplă în finalul din **Pădurea spînzuraților,** cînd faptica curentă nu mai interesează — a doua spînzurare nu mai este arătată — se abandonează deci firul epic și — în acea masă de familie luată în temniță — totul se transformă într-un fel de parabolă a unei existențe ratate, într-o societate care, prin forma sa cea mai violentă de manifestare — războiul, împiedică dragostea să se împlinească. De obicei în această categorie de filme, acțiunea se precipită în final. Aici, dimpotrivă, se observă o încetinire a ritmului, tocmai pentru a permite transformarea subiectului într-un pretext pentru evidențierea sensului filmului. O analiză separată ar obliga să se aprecieze cît de consecvent este regizorul acestei aspirații pe parcursul filmului, dar e cert că intuiția sa a fost de bună calitate.

E de remarcat că aceasta modalitate epică este mai dificilă decît altele, solicitînd constant un anumit grad de perfecțiune, fără de care întregul poate fi compromis. Dacă de pildă un actor joacă prost, întrucît rolul său interesează din punctul de vedere al desfășurării unei acțiuni, consecințele negative merg în lanț. De aceea e greu de atins perfecțiunea în acest gen de filme. Foarte puțini au fost regizorii care i-au rezistat — poate Renoir înainte de război, Clair, poate Visconti. Pe cînd în cazul unui film eseistic, care oricum este «o încercare», farmecul exploziv al unui cadru poate uneori compensa falsitatea altuia, de care este relativ independent.

Greșelile sînt adică fără ecouri. Filmul eseistic solicită însă la rîndul lui o eventuală abordare mai amplă, ulterioară.

la constituirea grupului care urmează să apere tunelul şi îl însoţim de-a lungul liniei de front pînă în cazemata cutremurată de obuze a unui punct de comandă din linia întîi. Pînă aici, un film de război în care eroii, deşi au pornit într-o misiune specială, n-au încetat să fie soldaţi. În etapa următoare, care începe o dată cu pătrunderea grupului în spatele frontului duşman, oamenii încetează să mai fie soldaţi ai armatei regulate. Ei folosesc acum mijloacele specifice combatanţilor din umbră. Sîntem în plin film de spionaj. În sfîrşit, ultima etapă este cea a luptei din tunel. Oamenii îşi reîmbracă uniformele, iau armele în mîini şi, redevenind soldaţi, mor îndeplinindu-şi misiunea care le-a fost încredinţată.

Fabulaţia este flancată de două metafore care se condiţionează. Filmul începe cu o mişcare impersonală spre cu scopul regăsirii luminii iniţiale. Simţim în film presiunea acestui întuneric şi, în acest sens, este interesant de observat cum una şi aceeaşi cauză, războiul, determină în fiecare personaj, indiferent de mediul căruia îi aparţine şi de modul în care se raportează la evenimente, germenele unei drame strict particulare, fundamental deosebită de dramele celorlalţi şi, cum la rîndul lor, personajele cu toată diversitatea lor găsesc rapid şi firesc un limbaj comun în realizarea unui scop unic.

Aceste două trăsături sînt bine puse în lumină de jocul colectivului de actori români şi sovietici, caracterizat prin omogenitate. Interpreţii caută mereu să depăşească litera textului, îmbogăţindu-şi personajele cu nuanţe şi sensuri noi: comunică între ei cu o exactitate a trăirilor şi reacţiilor, cu un firesc care nu pot să nu impresioneze. Aleksei Loktev, dotat cu o admirabilă tehnică a jucăriii pauzelor, creează un Denisov tăcut, închis, timorat de prezenţa femeii iubite, într-un loc şi într-un moment în care sentimentul de datorie pare să-l excludă pe cel de dragoste. El a îmbinat simplu şi armonios intransigenţa conducătorului devotat unei cauze, cu înţelegerea, cu camaraderia omului faţă de om, pe fundalul clasic al luptei dintre dragoste şi datorie. Ion Dichiseanu, de asemenea, simplu şi firesc, aduce pe ecran chipul unui ofiţer român.

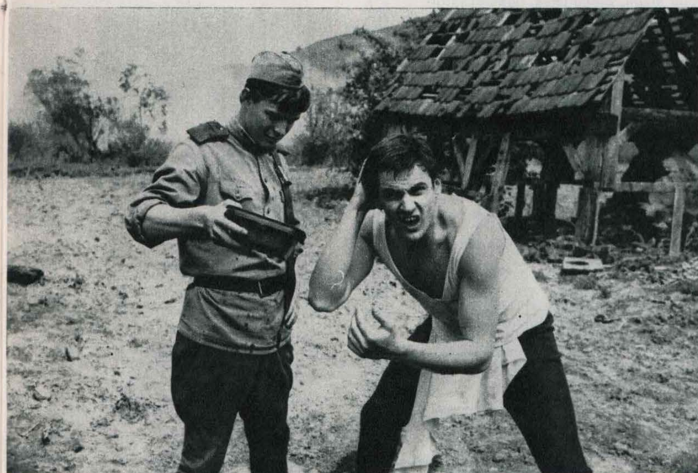
De fapt nu este vorba pur şi simplu despre conştiinciozitate. Ceea ce dictează conduita locotenentului Petrescu este sentimentul datoriei patriotice, afirmat implicit în acţiune, fără nici un fel de retorism, şi de aceea cu atît mai convingător.

Interpretul a trecut mult peste litera textului, înzestrîndu-şi personajul cu un zîmbet abia perceptibil, care uneori indică satisfacţia că în sfîrşit se poate lupta împotriva trupelor fasciste, alteori o înţelegere caldă, frăţească, insinuată surprinzător, dincolo de uşoara rigiditate convenţională a ofiţerului de profesie şi, în sfîrşit, în cu totul alte momente, dispreţul aproape dacic faţă de primejdie, de moarte. Nataşa, singura femeie din grupul acestor soldaţi deosebiţi, a făcut tot ce omeneşte i-a stat în putinţă sa participe la această operaţiune pentru a fi în preajma bărbatului pe care îl iubeşte. Valentina Maleavina, actriţă cu o remarcabilă putere de interiorizare, a folosit o linie simplă şi sobră. Discreţia exteriorizării sentimentelor, gravitatea neostentativă pe care a imprimat-o gesturilor, fac din Nataşa un personaj de o substanţă omenească deosebită. Maleavina reliefează îndeosebi ultima secvenţă din film, secvenţă care ni-l aminteşte pe Remarque (Pe frontul de vest, nimic nou). Lupta s-a terminat. Nataşa, singura supravieţuitoare, s-a aşezat pe pămînt lîngă aparatul de radio-emisie. Trăieşte tragedia nerealizării sentimentelor ei, a pulverizării lor definitive prin moartea lui Denisov. Prin gura tunelului apare precaută o locomotivă plină cu soldaţi, gata de luptă. Locomotiva opreşte. Cineva o întreabă cîţi au murit. «Toţi şase», răspunde Nataşa. «Transmite — i se ordonă. Tunelul a fost cucerit. Pierderi puţine. Numai şase oameni». Mîna fetei cade cu un gest mecanic pe declanşatorul aparatului de transmisie, dar capul i se ridică în vreme ce o uşoară mişcare a feţei sugereaza un strigăt cumplit de durere.

Pe Duţu, Florin Piersic l-a înzestrat cu o doză de duh care cu siguranţă o să-i asigure simpatia spectatorilor. Mai semnalăm cu acest prilej debutul Margaretei Pîslaru în film, un debut cu atît mai remarcabil cu cît l-a avut drept partener principal pe Emeric Schäffer, interpretul lui Otto von Keller, cu al cărui joc nuanţat, insinuant, gradat, a izbutit să se armonizeze. Imaginea Iuliei nu mai are nimic comun cu cea a adolescentei copilăroase care a însoţit-o pe Margareta Pîslaru de-a lungul carierei muzicale.

Tunelul conţine şi unele deficienţe. Aşa cum unui front vizibil îi corespunde un alt front vizibil, tot aşa si unui front invizibil îi coresounde un alt front invizibil. Acest echilibru firesc de forţe nu se simte în film. Aşa se face că, neacţionînd în situaţii în care să se simtă prezenţa unor adversari de acelaşi calibru, piedicile pe care eroii le întîmpină pe traseu sînt înlăturate deseori simplu şi convenţional. Personajele intră şi ies din tunel cu o uşurinţă care, pe bună dreptate, te face să te întrebi în ce constă de fapt dificultatea misiunii lor. Singurul personaj care sugerează existenţa unui al doilea front invizibil este chelnerul, dar raporturile sale cu eroii sînt prea puţin valorificate. Bănuiala că el ar fi agent dublu se confirmă în clipa în care este surprins ascultînd la uşă. În acel moment, conform tuturor legilor conspiraţiei, chelnerul trebuia să moară. Absolvirea lui de la acest imperativ, în virtutea unui vag calcul al probabilităţilor este, în acest caz, extrem de riscantă. Un luptător al acestui gen de război nu-şi poate permite asemenea acte de generozitate, atunci cînd are de împlinit o misiune de importanţă strategică. Cît priveşte tentativa lui Mutu de a arunca în aer vagonul cu explozibil mai înainte ca acesta să ajungă în tunel, se situează în afara oricărei raţiuni. Să încerci să îngropi un pachet cu grenade ziua-n amiaza mare, în terasament, în faţa

Grişa (Lev Prîgunov) şi Duţu (Florin Piersic)



Tensiunea luptei din spatele frontului îşi pune amprenta şi asupra relaţiilor dintre Nataşa (Valentina Maleavina) şi Denisov (Aleksei Loktev).



înainte, de-a lungul unor şine care sugerează parcă mersul normal prin istorie. Trecerea bruscă de la lumina vie a terasamentului la întunericul din tunel insinuează parcă mîna brutală a fascismului care, retezînd orizontul vizual, a curmat sensul firesc al evoluţiei. Literele genericului, ca nişte pete de foc înfipte în beznă, situează acţiunea în timp, în mod simbolic. Metafora se continuă în final printr-o altă metaforă, contrară ca sens. Duţu, penultimul supravieţuitor al grupului, el însuşi rănit de moarte, se dezlipeşte de peretele de piatră îndărătul căruia stătuse adăpostit şi, clătinîndu-se, urcă pe terasament. Aici, cu un ultim efort, cu o sforţare supraomenească, împinge vagonul cu explozibil, înapoi spre gura tunelului. Ajuns sub cerul liber, soldatul se prăbuşeşte, moare scăldat într-o baie de lumină, lăsînd parcă drept moştenire celor ce vor veni după el cerul imens spre care năzuise cu ultimele puteri, cu ultima suflare. Imaginea halucinantă vrea să forţeze frontierele mitului; tentativă pe care, de altfel, o simţim pretutindeni în modul în care este tratat acest personaj. Ea constituie însă şi cheia viziunii artistice care a stat la baza acestui film. În intenţia autorilor, **Tunelul** urma să aibă semnificaţia unui lung marş subteran, a unui amplu şi perseverent proces de pulverizare a întunericului

Tunelul nu este un film de tranşee. El conţine însă şi momente specifice încleştărilor care au loc între două armate.



unui tren în jurul căruia mişună soldaţi înarmaţi pînă-n dinţi, asta n-o poate face decît un om care îşi caută pieirea cu tot dinadinsul. De altfel, în treacăt fie spus, cam toţi eroii filmului sînt mult prea darnici cu propria lor viaţă. Iarăşi ni se pare nelogic ca acţiunea întregului grup să vizeze numai **unul** din capetele tunelului, fără ca nimeni să observe că geniştii fasciştii i-ar putea mina în capătul celălalt. În sfîrşit, nu pare firesc ca fasciştii, la curent cu intenţia inamicului de a arunca tunelul în aer, să nu ia nici cea mai mică măsură de prevedere. Este una din pricinile pentru care eroii se particularizează cu dificultate. Otto von Keller, ofiţerul pacifist care nu şi-a încărcat niciodată revolverul, amator de clasici ai literaturii, pare să îmbine două din personajele **Pădurii spînzuraţilor**. Pe Müller, soldatul care iubeşte la fel de mult arta şi pe Sevcenko, bătrînul ofiţer care, în semn de protest împotriva marelui masacru mondial, pornea la atac înarmat cu un simplu baston. Locotenentul Petrescu debutează în film dedublîndu-se parcă din Vulpaşin. Iulia, cîntăreaţa de local care în vreme de pace ar fi cîntat poate pe scena unui teatru de operă, ne aminteşte şi ea un personaj asemănător din **Procesul alb**.

Decorul semnat de Marcel Bogos, discret, sugestiv, funcţional, sugerează pe de o parte războiul şi pe de altă parte condiţia instabilă a eroilor, unificînd aceşti doi termeni pe planul atmosferei generale.

Imaginea (Al. Selenkov) corectă, fără stîngăcii, dar şi fără virtuozităţi, folosind o bogată paletă de griuri, acordează claviatura luminii cu gama stărilor sufleteşti. Îi reproşăm însă că acordă spaţiului o importanţă mai mică decît cea cuvenită. Cadrajul, în general neutru, trădează pe alocuri o obiectivitate rece. Montajul pierde uneori logica spaţiului, şi aşa filmat fără generozităţi, creînd hiatusuri.

Mircea MOHOR

Atracţia epicii spectaculoase

Ambiţios, ca toate filmele lui Francisc Munteanu, *Tunelul* aspiră în acelaşi timp la virtuţile filmului de aventuri şi la cele, poate mai greu de cucerit, ale cinematografului psihologic, dar rămîne de fiecare dată la jumătatea drumului.

Dacă există o anume atracţie spre epica spectaculoasă, dacă în ţesătura întîmplărilor sînt elemente de tip polițist: enigme, urmăriri, agentul dublu, întîlniri conspirative, îi lipsesc însă filmului cîteva lucruri esenţiale: logica faptelor, dictată aici de misiunea pe care trebuie să o îndeplinească eroii (erorile sînt semnalate de cronică) şi, mai ales tensiunea, simţul suspense-ului (pătrunderea lui Serioja în tunel, percheziţia în camera Iuliei, între alte episoade). Cînd vrea să facă analiză psihologică, filmul devine strident (momentul, de pretins dramatism, în care von Keller ascultînd un cîntec rusesc nu-şi mai poate stăpîni nervii nu e cu nimic mai prejos de «paroxismul» exploziilor aproape clinice din *Dincolo de barieră)* sau cade în locuri comune, în poncif (Otto von Keller, ofiţerul german dezgustat de război şi violenţă, cititor al lui Goethe, Heine, Hölderlin — personaj neconvingător cu toate eforturile unui bun actor ca Emeric Schäffer; Iulia, cîntăreaţa de bar cu visuri frînte, tristă, acceptînd cu o resemnare dureroasă viaţa de local; tînărul ostaş, prîslea al grupului, adolescent sensibil cu dispoziţii lirice, care privind cerul înstelat îşi doreşte o iubită, Vega, şi căruia i-ar plăcea să i se zică Orion Nichiforovici — totul într-un dialog aşa-zis poetic, cusur mai vechi al filmelor lui Francisc Munteanu, cum bine se ştie.)

S-a spus că *Tunelul* şterge amintirea pe care o lăsase acel *Dincolo de barieră*. Ar fi fost aşa numai dacă filmul ar fi ştiut să găsească întotdeauna vibraţia emoţionantă a finalului — celebrare plină de simplitate a unui eroism adînc.

George LITTERA

O naraţiune cursivă

În filmografia lui Francisc Munteanu, *Tunelul* este, probabil, primul film în care regizorul reuşeşte să-şi desfăşoare clar şi cursiv, de la un capăt la altul, naraţiunea propusă. Dincolo de hiatusurile evidente, menţionate în cronică, filmul are un ritm suficient de dens pentru a interesa spectatorul.

Intîlnirea cinematografică (mult aşteptată) nu i-a conferit-o însă regizorului nici această peliculă. Spuneam undeva că fragilitatea caracterelor este o deficienţă vizibilă şi în cazul prozei lui Francisc Munteanu, proză dominată mai mult de evenimente, de conjuncturi dramatice (în înţelesul acut al cuvîntului), decît de tipologii. În *Tunelul*, personajele principale sînt doar fulgurante apariţii, desprinse dintr-o panoplie imaginară ce derulează, cu meticulozitate, dar plat, o acţiune prestabilită. Lipsite aproape complet de antecedente biografice, ele nu au nici acea mobilitate psihologică care le-ar fi putut da contur viabil. Bineînţeles, lipsa acestor antecedente nu constituie numaidecît o eroare. În condiţii determinate, ele pot fi chiar inutile, dar atunci sînt presupuse mutaţii în conflicte, pe planul conştiinţei, schimbări şi deveniri caracterologice. Or în *Tunelul* eroii apar şi dispar de pe ecran cu aceeaşi identitate (sau mai precis, fără identitate), prea puţin diferenţiaţi între limitele evoluţiei lor. Realităţile dintre Nataşa şi Denisov, blazarea elegantă a lui von Keller, ca şi posturile însingurate în care apar Iulia şi Petrescu, sînt numai eventuale excepţii de la observaţia de mai sus, căci în fapt «cazurile» lor sînt doar enunţate şi nu analizate sau urmărite pe parcursul tramelor lor individuale.

În acest context, al unor personaje cu date minime, care participă uneori aproape mecanic la consumarea intrigii, realismul intenţionat al filmului devine, din laconic, insuficient, întîmplările oscilînd între veridic şi şablon.

Flagrant greşit conceput este Duţu, căci aici regizorul recurge la concepţii improprii stilului, investindu-l pe acesta cu atribute mitice, inacceptabile în structura unui astfel de film, «amănunt» din care derivă de altfel şi caracterul vădit artificios al deznodămîntului.

Ceea ce tinde să salveze aceste personaje de la anonimat este efortul actoricesc general, care completează prin interpretare golurile partiturii dramatice.

Dinu KIVU

Petrescu (Ion Dichiseanu) este ofiţer al armatei române, şi, în acelaşi timp, unul dintre eroii anonimi ai luptei din umbră.



Marcantă personalitate a filmului japonez, actorul Toshiro Mifune (Rashomon, Omul cu ricşa, Barbarossa) **dă viaţă acestui samurai curajos, care-şi pune sabia numai în slujba unei cauze drepte.**



ALBA FLOARE A ÎNȚELEPCIUNII

SANJURO, o producție a studiourilor japoneze.
Regia: Akira Kurosawa
Scenariul: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa
Imaginea: Fukuzo Koizumi
Interpretează: Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai, Yuzo Kayama, Reiko Dan

Filmul marelui regizor japonez Kurosawa (autorul unor capodopere ca *Rashomon*, *7 samurai*, *Macbeth*, *Azilul de noapte*), *Sanjuro*, a cărei proiecție, la noi, a început cu Cinemateca.

Cu cîțiva ani înainte de războiul de restaurare a dinastiei Meiji, în 1868, un grup de 9 tineri progresiști, revoltați din pricina abuzurilor și corupției ce domnește în clanul lor, pregătesc un plan ca să-și doboare șeful, pe Kurofuji. După ce au obținut promisiunea marelui conducător Kikui de a-i ajuta, ei se gîndesc cum să declanșeze revoluția. Apare Sanjuro, un samurai fără stăpîn, care le dezvăluie tinerilor revoluționari că de fapt Kikui, departe de a fi salvatorul lor, le este dușmanul cel mai înverșunat. Sanjuro acceptă să li se alăture în lupta împotriva vechii stăpîniri. Din acest moment, intrigi, suspense și acțiune devin punctele de sprijin ale filmului. Sanjuro este cu mult mai inteligent și mai abil decît adversarii lui pe care, pînă la urmă, îi învinge. Refuzînd onorurile, Sanjuro preferă libertatea independenței plătite și dispare la fel de brusc cum a apărut. **(N.R.)**

Investigațiile în istoria Japoniei — perioada feudală a șogunatului (care durează pînă la revoluția din 1868) — nu-și au rostul pentru a înțelege și a aprecia filmul Sanjuro. Ajunge să amintesc existența castei militare a războinicilor numiți buke (soldați) pînă la instaurarea dinastiei Minamoto (secolul al XII-lea) și samurai (guarzi) de la această dată și pînă în secolul al XIV-lea cînd li se spune shizoku. Samuraii — personajele noului film nipon — constituiau un corp armat per-

manent — asemănător trupelor seniorului feudal european — şi trăiau din solda pe care le-o plătea un **şogun** sau un **daimio**, un generalissim adică, şef militar important al imperiului. Samuraii, vasali ai şogunului, aveau dreptul să poarte două săbii; pentru păstrarea purităţii sîngelui războinic evitau căsătoriile în afara castei, iar primul născut al familiei era întreţinut dintr-o pensie plătită de şogun. Samuraii licenţiaţi din slujbă pentru cine ştie ce greşeli comise, ori cei care preferau libertatea dependenţei plătite ori, în fine, cei care rămîneau pe drumuri datorită condamnării şogunului, deveneau un fel de cavaleri rătăcitori, vagabonzi înarmaţi închiriindu-şi sabia cui avea nevoie, trăind din rapturi şi din crime, cîteodată crapuloase (codul onoarei fiind foarte elastic şi mai ales personal). Duceau cu alte cuvinte o existenţă de mercenar medieval european care-şi abandonase pieptarul de zale ca să îmbrace un kimono. Aceşti samurai vaganţi se numeau **ronini**. Un ronin este şi eroul filmului **Sanjuro**.

Intriga de curte şogunală, cu tenebroase urzeli în gustul nipon aluziv, e numai un pretext artistic pentru a demonstra ideea fundamentală a filmului: inutilitatea unei instituţii dăunătoare renaşterii naţionale, o instituţie care frîna dezvoltarea Japoniei şi întîrzia instaurarea epocii moderne.

zise **Sanjuro**, şi-o alege drept patronim. În limbajul aluziv şi «înflorit» nipon, floarea simbolizează pacea şi meditaţia, frumuseţea şi înţelepciunea, contemplarea şi calmul, adică stări şi însuşiri morale cu totul opuse belicoaselor sentimente care animă grupul tinerilor samurai cam găgăuţi şi cam ignoranţi, automatizaţi de exercitarea unei singure practici omeneşti: lupta.

Servit de un interpret excepţional, cu un joc degajat, modern (T. Mifune), Sanjuro este un erou de epopee (în intenţia realizatorului), un erou pe dos. Dar virtuţile interpretative, cît şi un anume exotism al filmului (exotism pe care spectatorul european «îl simte»), depăşesc într-un sens intenţiile regiei şi Sanjuro e într-adevăr un erou epopeic. În loc să deteşti pînă la urmă samuraii ca instituţie, simpatizezi cu acest ronin şi nu mai condamni casta ci numai pe cîţiva dintre reprezentanţii ei, lipsiţi de principii cu totul onorabile.

Asemeni dansurilor extrem orientale (pentru înţelegerea epicii cărora spectatorul trebuie să cunoască alfabetul acestei coregrafii speciale, codificate) gestica filmului e o suită de referiri la întîmplări reale sau legendare, la tradiţii nipone pe care le ignorăm. Ici şi colo, putem desluşi în treacăt cîte un semn simbolic dar semnificaţia lui adîncă ne scapă, desigur. Cînd,

în viaţă războinicul, în clipa morţii posibile nu e însoţit decît de iscusinţa lui. Lupta este profesia samuraiului. Şi dintr-un orgoliu profesional trebuie să-şi rişte singur viaţa în această întrecere profesională, în care fiecare trebuie să-şi demonstreze cunoştinţele. Aşa se explică hecatombele succesive provocate de Sanjuro, exponent de elită al profesiei de samurai. Există un fanatism al morţii prezent în filigranul acestui film de **suspense**, compus fără crispare.

Samuraii, indiferent de validitatea concepţiilor morale, au făcut din profesie o vocaţie. Lupta, întrecerea armată al cărei preţ e moartea, a devenit pentru ei un scop. Sistemul social şi economic al feudalismului nipon a transformat casta războinicilor într-o maşină de ucis. Dintr-un instrument (teoretic) de apărare, casta a devenit o forţă oarbă, uşor de manipulat dacă e bine plătită şi dacă i se zgîndăre sentimentul onoarei de clan. Luptele între şoguni (conducătorii reali ai imperiului, pentru că împăraţii domneau dar nu guvernau) s-au desfăşurat timp de şapte sute de ani datorită concursului exclusiv al acestor armate mobile de mercenari monomani, lipsiţi de viziune politică, masă amorfă de pioni pe o tablă de şah umedă mereu de sînge.

Sanjuro detestă moartea şi ucide numai cînd este silit de împrejurări.

şi riguros. Astfel, toată intriga pare o zbatere zadarnică, sortită eşecului, conjuraţii părînd (datorită servituţilor teleobiectivului) că bat pasul pe loc. Datorită virtuţilor teleobiectivului (apropierea în plan şi mărirea detaliului) samuraii supuşi analizei istorice aduc a viruşi priviţi la microscop. Sugestia de frînă a istoriei acestei caste este dată şi de subliniata imobilitate a aparatului. Travelingul şi panoramicul sînt rareori utilizate, regizorul preferînd planurile statice în care şi mişcarea eroilor pare, cum spuneam, «încremenită». Un efect plastic deosebit de eficient din punct de vedere artistic este obţinut printr-un montaj «adiţional» l-aş numi. Aceeaşi scenă este filmată din acelaşi unghi frontal cu mai multe aparate simultan dispuse la nivele diferite pe verticală. La montaj scena se recompune cu ajutorul fragmentelor extrase din aceste benzi simultane. Se creează astfel spectatorului iluzia unei interesante viziuni plurale. Din acelaşi loc şi în acelaşi moment ţi se pare că priveşti nu cu doi ochi, ci cu numeroşi ochi întîmplarea, precum taimoşii peşti niponi cu ochi protuberanţi care «văd» realitatea serigrafic.

Pentru a sublinia contrastul între ronin — vagabondul simpatic, vital şi uman — şi **samurai** — turmă amorfă, mecanică şi fără viitor — regia a organizat jocul interpreţilor pe două direc-



Kurosawa şi-a gîndit filmul pe două elemente de opoziţie: mişcarea sterilă a celor din jur şi calmul înţelept al lui Sanjuro.

Este o tendinţă a cinematografiei japoneze contemporane (multe dintre filmele lui Mizoguchi şi ale lui Kurosawa stau mărturie) de a demitiza în filmul «istoric», «de epocă», eroismul găunos al acestei permanente drame muzicale în costume somptuoase, desfăşurată pe fondul strident al instrumentelor specifice de percuţie, care a fost într-un sens istoria oficială a perioadei clasice, şogunale, cele aproape 7 secole de paradă şi de fast militar, mască belicoasă stereotipă în spatele căreia ricanau patimile şi josnicia, trădarea şi furturile, intrigile şi lăcomia unei caste atotputernice. Între limitele acestui plan de asanare a spiritului tradiţional se situează şi filmul **Sanjuro**. Critica acestui aspect al sistemului feudal porneşte dinăuntru: roninul anonim, spirit independent şi dornic de libertate deplină, impenitent vagabond funciar, este cel care descurcă iţele încîlcite ale absurdei poveşti curtene punînd într-o lumină istorică veridică tarele unei caste parazitare.

Umorul nipon uzează de subtilităţi poetice anevoie de comparat cu datele tradiţionale ale umorului de tip european. Poate că aminteşte vag de procedeele unui anume gen de zîmbet interior al mitologiei americane. Aşa, de pildă, cînd roninul trebuie să-şi decline numele, luptătorul mercenar, inspirat de vederea unei flori albe,

spre exemplu, Sanjuro conduce noaptea grupul de samurai în grădina şogunului sechestrat de adversari, mişcările acestui **kommando**, strecurîndu-se printre arbori pitici şi printre boschete tunse sugerează tîrîşul precaut al şarpelui sau al dragonului întîlnit în simulacrele şi în figurările plastice ale culturii coreene şi ale celei nipone.

Sugestia este reluată într-o scenă ulterioară — cînd samuraii pîndesc la liziera unui crîng drumul pe care trece o lectică păzită de soldaţi.

În film abundă scenele de luptă, foarte variate în fond, cu toate că par a se desfăşura în virtutea aceloraşi canoane militare. De la încăierarea iniţială (Sanjuro singur împotriva unei companii de soldaţi) şi pînă la faimoasa bucată de bravură din final, înfruntarea samurailor, spectatorului i se înfăţişează toate fazele şi secretele luptei armate. Unele procedee pot părea curioase şi pot smulge zîmbetul pe care-l provoacă exagerările filmului de capă şi de spadă european, în care, ca să i se menajeze victoria, eroul, chiar cînd înfruntă mai mulţi adversari, este pus în situaţia de a-i scoate din lupta combătînd cu fiecare în parte, ceilalţi aşteptîndu-şi cuminte rîndul să fie ucişi. Codul nipon al onoarei prescrie samuraiului lealitatea faţă de adversar. Şi oricîte matrapazlîcuri e susceptibil să comită

îi ajută pe dezorientaţii juni belicoşi pentru că îl scîrbeşte complotul pus la cale împotriva unui şogun mai înţelept şi mai bun conducător decît alţii, îi ajută pentru că vrea să-i cruţe de o moarte stupidă şi sigură, pentru că vrea să le demonstreze absurditatea unui sistem sîngeros în care intriga de curte mizează pe naivitatea unei populaţii manevrate iscusit de conjuraţii care o conving că guvernatorul e rău pentru că are un chip urît, de cal. În final Sanjuro refuză onorurile şi răsplata meritată, porneşte sărac şi nepăsător mai departe, să restabilească în altă parte, unde va fi nevoie, o dreptate iluzorie, mai mult paleativ decît remediu.

Tradiţia plasticii nipone contribuie la realizarea unei fotografii deosebite mizînd pe compoziţia savantă a cadrelor. Geometria animată a panourilor glisante din care sînt compuşi pereţii caselor japoneze, permite «colaje» expresive şi caracterizări de personaje. Scenele de interior, în care intriganţii dezbat fazele complotului, sînt succesiuni de paralelogram în armonie cu dreptunghiul ecranului lat. Raporturile între personaje sînt sugerate de această subtilă ierarhie a suprafeţelor puse în relaţie. Utilizarea frecventă a teleobiectivului şi a transfocărilor dă personajelor o anume «încremenire» în mişcare, o agitaţie «pe loc» într-un spaţiu circumscris

ţii contrastante: pe de o parte samuraii dintr-o tabără sau dintr-alta, mişcîndu-se ca la comandă, ca într-un balet reglat cu precizie, coordonat matematic, exprimînd printr-o gestică stereotipă mişcări sufleteşti puţine şi stereotipe, folosind un alfabet mimic redus şi un limbaj cinetic rudimentar, codificat. Pe de altă parte Sanjuro — Mifune — spărgînd canoanele rigorii şi ale gestului precis, dezvoltînd un joc imprevizibil, cu aparenţe de improvizaţie, de tipul commediei dell'arte, violînd regulamentul de comportare prescris castei, căscînd cînd îi vine, întinzîndu-se nepăsător, tolănindu-se pe unde apucă (şi «stricînd» aparent rigoarea compoziţională a cadrelor), scărpinîndu-se, mişcîndu-se, cu alte cuvinte aducînd viaţa şi neprevăzutul în amorţirea instituţiei pe care a părăsit-o.

Filmul este gîndit şi compus pe aceste elemente de opoziţie ideologică exprimate în plastica lui: mişcarea şi statica. Samuraii par a urî, precum Frumuseţea lui Baudelaire, **«le mouvement qui déplace les lignes»**. Sanjuro, dimpotrivă, adoră **«tot ce e zbucium tulburător de linii»**. Pe racursiul unui drum gol, drept şi pustiu, se depărtează în ultimul cadru, roninul, sugerînd sinteza la care a aspirat regizorul.

Romulus VULPESCU

OAMENII DIN UMBRĂ



Monteusele au şi ele filmografii impresionante. Iolanda Mintulescu a semnat pe genericele multor filme, din care reţinem: Desfăşurarea, Erupţia, Pădurea spînzuraţilor şi, recent, Dacii.

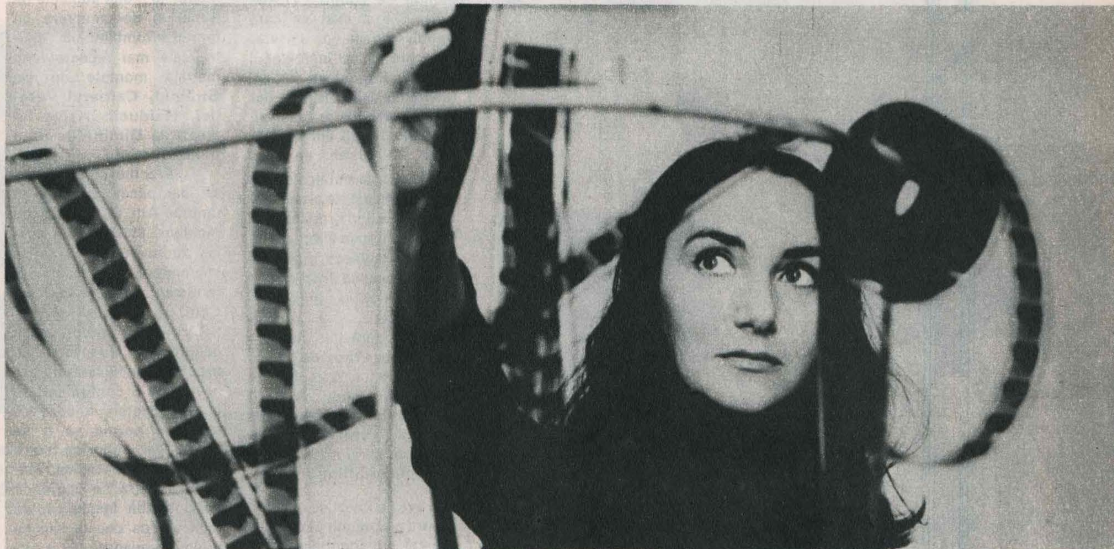
Platourile Buftei s-au golit. Filmele s-au retras în cabinele de post-sincron, de montaj, de sunet. Cele care au început sau încep sînt încă pe-afară, profitînd chiar şi de o zi înnorată. Platourile Buftei s-au golit, dar nu de tot. Într-un colţ mai e un plan de refăcut, de completat. La **Zodia fecioarei**, la **Castelanii**, la **Această fată fermecătoare** sau **Ultima noapte a copilăriei**. Deşi ultimul tur de manivelă s-a tras de mult. Filmele nu mai sînt deci pe platou, nu se mai vede nimic din ceea ce numim în mod obişnuit «se lucrează la filmul...» şi totuşi la toate filmele de mai sus se lucrează încă. La montaj, la post-sincroane, la muzică. Pentru că ceea ce numim noi «fază de montaj», «fază de post-sincron» etc. sînt despărţiri forţate, arbitrare, despărţiri — aş spune — contabiliceşti. De fapt, un film începe să se monteze puţin după ce s-a tras primul tur de manivelă. Se trece la post-sincron puţin după ce s-a montat filmul în prima lui formă. În timp ce se fac post-sincroanele şi se lucrează la muzică sau la banda de zgomote, se finisează montajul şi — uneori — se mai filmează încă un cadru sau două. Pentru că nu există în viaţa unui film decît o singură fază care se desfăşoară singură, fără vecinătatea altora: mixajul. Fază în care toate benzile din care e făcut un film — imagine, zgomot, dialog muzică, devin una singură: filmul. O singură bandă de 35 de mm pe care se află tot. Dar asta se întîmplă foarte repede, în cinci, zece zile, după care filmul se dă la multiplicat, pentru ca să ajungă concomitent pe ecranul cinematografului «Patria» şi la «Unirea», pe Grand şi la Cluj, la Constanţa şi la Sighetul Marmaţiei.

Pentru că deci, filmele care au început acum sînt încă pe-afară, pentru că celelalte au ieşit de fapt şi de drept de pe platouri şi au umplut sălile de post-sincron şi cabinele de montaj, dar mai ales pentru că niciodată nu ne-am oprit asupra a ceea ce nu se vede la Buftea, am decis să ne ocupăm în reportajul de faţă de:

ANONIMII

Sună a titlu de roman poliţist sau a figură de stil. Monteurul sau inginerul de sunet sînt însă oamenii cei mai anonimi, cei mai nepomeniţi şi neremarcaţi la vizionarea unui film. Decorul se vede. Costumele se văd. Se vede, bineînţeles, imaginea şi regia, şi jocul actorilor. Muzica — dacă e bună — se aude, se aude şi dacă e proastă, după cum se întîmplă să nu se audă dacă este foarte bună — dar asta ar fi altă discuţie. Se spune foarte ades «ce regie!», «ce imagine!», «ce decoruri!», ba chiar şi «ce montare!» — (n-am reuşit niciodată să ştiu exact ce e). N-am auzit decît foarte rar şi numai printre specialişti şi mai ales cînd era vorba de inginerul Dan Ionescu «ce bandă sonoră!» Dar despre montaj, nimic. Monteurul dintre toţi este un ilustru necunoscut. A intrat în firea lucrurilor să fie aşa. E ca o nedreptate acceptată de toată lumea, în cap cu cei nedreptăţiţi. Întrebaţi despre meseria lor, monteurii, de fapt mai mult monteuze, spun: «Meseria noastră e o meserie din umbră», sau «Ce să vă spun despre meseria mea, tot n-o vede nimeni». Trebuie să fii bine muşcat de morbul cinematografiei ca s-o faci. Dar atunci, nici nu poţi face altceva».

E o meserie pe care o fac mai mult femeile. Poate pentru că cere foarte multă răbdare, pasiune, rezistenţă şi din nou răbdare, rezistenţă, pasiune. Răbdare, pentru ca să treci de o sută de ori un cadru prin masa de montaj, ca să-i găseşti mişcarea exactă şi legătura ei cu mişcarea cadrului următor. Răbdare pentru ca să găseşti sufletul unei secvenţe, viteza sau lentoarea ei, ritmul. Răbdare pentru ca să aştepţi la post-sincron rostirea unei replici «aşa cum trebuie». Răbdare pentru ca să potriveşti zgomotul acolo unde-i este locul — şi să-i gă-



Filmografia Adinei Codrescu include şi ea mai multe titluri: Străinul, Cartierul veseliei, Haiducii **şi** Dimineţile unui băiat cuminte.

PANORAMIC

Golgota s-a terminat. **Cele şase eroine ale ei vor înfrunta destul de curînd întîlnirea cu publicul. În avanpremieră un cadru din film (de la stînga la dreapta: Ioana Drăgan, Viorica Farkaş, Draga Olteanu şi Reka Nagy).**





Sergiu Nicolaescu nu este numai regizorul Dacilor, **ci şi unul din personajele filmului: romanul Marcus.**



seşti locul — răbdare pentru toate, pentru că monteusele fac: montajul imaginii, al dialogului, al zgomotelor, al muzicii. E o muncă pe care la noi o fac mai ales femeile, mai rar şi bărbaţii. **(Această fată fermecătoare** va fi montat de Dragoş Vitkovska). E o muncă pe care trebuie s-o începi din vreme, cînd mai ai încă elanul să te îndrăgosteşti de ea. Monteusele de la Buftea sînt toate femei tinere, deşi au în spate 17—18 ani de meserie. 17—18 ani de anonimat în faţa publicului. Un anonimat cu care s-au obişnuit foarte bine, poate prea bine. Monteusa **Dacilor,** Iolanda Mîntulescu este gata să-ţi vorbească despre orice pe lumea asta, numai despre meseria ei şi problemele pe care i le ridică — nu. Şi doar face de 18 ani meseria asta. Începînd cu **Viaţa învinge, Nepoţii gornistului, Desfăşurarea Erupţia, Primăvara fierbinte,** şi sfîrşind cu **Pădurea spînzuraţilor** şi **Dacii.**

Am avea subiect de discuţie pentru o săptămînă. Un «nu» repetat politicos şi categoric, spus ba în glumă ba în serios, şi nu-mi rămîne decît să mă duc în altă cabină.

«MESERIA NOASTRĂ E O MESERIE ÎN ÎNTUNERIC...»

— ...şi la propriu şi la figurat...

Adina Codrescu, 17 ani de meserie, 13 filme de lung metraj, şi multe subiecte de jurnal şi documentare pe timpul «Romfilmului». Dintre cele mai recente lung metraje montate de ea, **Străinul, Cartierul veseliei, Haiducii.** Acum lucrează la **Dimineţile unui băiat cuminte.**

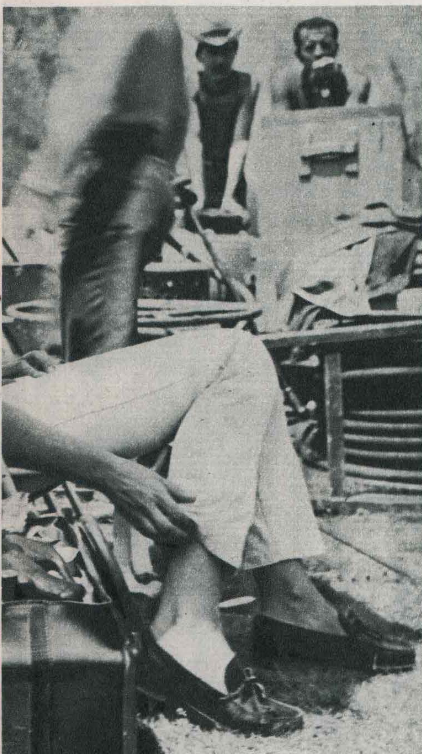
— ...e o meserie frumoasă, dar păcat că e aşa în umbră. Am discutat şi cu monteuri străini. Este acelaşi lucru peste tot. Nu te ştie nimeni, nu te recunoaşte nimeni. Trebuie să fii un Colpi şi să devii regizor pentru ca să se vorbească despre tine. Nu-i vorba de orgoliu. Dar fiecare om are nevoie de o confirmare, de o recunoaştere a ceea ce face. Ai nevoie să ţi se spună cel puţin că nu e bine, dacă nu e bine. Meseria noastră se confundă cu o treabă mecanică, de tăiat şi pus cap la cap ce a filmat regizorul. Nu e nici pe departe aşa. Altfel n-ar mai fi meserie. Altfel, oricine ar putea pune mîna pe o foarfecă, tăia şi lipi. Este o colaborare, dacă vreţi, între monteuri şi regizori, o colaborare care se desfăşoară potrivit temperamentului fiecărui regizor, formaţiei lui, vechimii lui în meserie. Gopo de exemplu dă indicaţii foarte exacte. Alţi regizori îţi dau cîteva indicaţii şi mînă liberă să faci cum crezi. Montezi cum crezi de cuviinţă, îl chemi, îi arăţi, îi spui ce ai vrea să faci, el, ca regizor, vine cu ideile lui şi se stabileşte de comun acord formula cea mai fericită, sau pe care o crezi a fi cea mai fericită.

— Care fază de montaj e mai grea?

— Selecţionarea materialului şi prima formă pe care reuşeşti s-o dai filmului. Faza aceea în care stabileşti succesiunea planurilor, ordinea lor cea mai bună... Ceea ce noi numim prim montaj. Eu consider acest prim montaj în care ţi se întîmplă să alegi din 2 000 de metri doar 100, partea cea mai importantă şi mai interesantă în acelaşi timp a montajului. Mult mai grea decît finisajul — ceea ce fac eu acum la **Dimineţile unui băiat cuminte** — care e o fază mai frumoasă, mai plăcută, aproape relaxantă, aş

PESTE PLATOURI

Marilu Tolo — cîteva zile înaintea ultimului tur de manivelă la filmul 7 bărbați și o femeie.



spune.

— **Regretați că v-ați ales meseria asta?**

— Am renunțat la Politehnică în anul III, tocmai din pricina montajului. Cîteodată, poate, regret. Deși știu că n-aș mai putea să fac altă meserie. E frumoasă și merită s-o faci chiar și așa, numai de amorul artei.

«TREBUIE SĂ ȘTII SĂ POVESTEȘTI CU PELICULĂ»

Dragoș Vitkovska este monteur numai din 1958. A lucrat mult timp ca asistent la scurt metraje. Primul său lung metraj: **Dragoste lungă de-o seară.** A urmat **Sărutul** și **Această fată fermecătoare,** la care lucrează acum.

— După mine — spune el — cea mai grea etapă în montarea unui film este aceea în care îți traduci pentru tine în montaj, decupajul regizoral, în care înțelegi decupajul regizoral. Pentru că nu e vorba numai de a tăia, mecanic, filmul în planuri, ci de a crea, sau de a recrea prin montaj, decupajul regizoral. De a percepe intențiile regizorului, ideile lui. Eu aleg materialul pe secvențe și montez pe secvențe. Și pentru mine este foarte important să știu care este ideea unei secvențe. Chiar dacă se filmează material în afara scenariului — cum se întîmplă — dacă știu ce vrea să spună regizorul cu acel material, nu mă deranjează că nu se află în decupaj. Totul e să știu. După mine monteurul este — sau trebuie să fie — colaboratorul fidel al regizorului. Fără asta nu reușește să-l ajute nici pe el, nici pentru sine nu poate realiza măcar acel montaj corect, dacă nu un montaj artistic. Monteurul trebuie să știe să povestească cu pelicula pe care i-o pune la dispoziție regizorul. Altfel nu va reuși să-i transpună ideile.

— **Spuneați «nu-l poate ajuta». Cum adică să-l ajute?**

— Uneori montajul poate corecta niște greșeli de filmare. Poate modela materialul într-un fel sub care să dispară eventualele defecte... Și în afară de asta, e vorba de ritm, de atmosfera pe care poți s-o creezi și prin ritm, e vorba de acel simț al narațiunii cinematografice pe care monteurul este obligat să-l aibă. E vorba, în sfîrșit, de foarte multe lucruri care nu se văd în imagine și care nu se pot discuta dintr-o dată. Lumea vede filmul, nu montajul, nu ritmul, nimic. Filmul. De fapt asta este și important.

CEILALȚI OAMENI DIN UMBRĂ

Pentru că nu numai monteurii... Mai sînt și inginerii de sunet care lucrează postsincroanele, mai sînt și regizorii secunzi care de obicei se ocupă și cu post-sincroanele, mai sînt și actori care dublează vedetele de pe ecran sau își înregistrează propriile replici. Toate astea se întîmplă pe întuneric, nimeni nu știe nimic, nimeni nu vede nimic, nimeni nu-și închipuie măcăr, pentru că în mintea omului obișnuit să vadă și să audă filmul, nu se află imaginea tuturor operațiilor din care iese un film, ci, vorba lui Vitkovska — filmul. Nimeni nu va spune niciodată: — Am văzut un film înregistrat de Salamanian, montat de Iolanda Mîntulescu și cu vocea lui Gheorghe Dinică în rolul lui Fuscus. Ci va spune: — Am văzut **Dacii».**

Și totuși, în toate lunile de toamnă, în cabinele de post-sincron din Buftea, **Diminețile unui băiat cuminte, Dacii** și **Castelanii** se concurau în întunericul cabinelor. Avanușian Salamanian la **Dacii** și Nicolae Ciolca împărțit între **Diminețile...** și **Castelanii,** cu ușile închise, post-sincronizau. Cînd se deschideau ușile, vocea și rîsul lui Mircea Albulescu veneau duduind în întîmpinarea vocii lui George Constantin: «A! Se cunoaște învățătura mea! Deși între noi fie vorba, eu și la asta mă pricepeam mai bine» — rostea tare Olupar, fratele lui Decebal, și de peste drum, calmă, citadină și de tot a secolului nostru, vocea lui George Constantin își mustra fiul, pe Dan Nuțu — Vive: «În definitiv, ce vreți voi, tineretul? Ce vă lipsește? Aveți de toate. De toate. Poate prea de toate».

Dacii au probleme speciale cu post-sincronul. Meda, Fuscus și Severus, respectiv Marie-José Nat,



Nu e nici o scenă din film, nici măcar un peisaj, ci armele Dacilor. **Fotoreporterul nostru s-a gîndit că într-un film ca** Dacii, **armele pot fi socotite și ele, vedete.**



Gilda Marinescu, interpreta Sabinei din Zodia fecioarei

PANORAMIC PESTE PLATOURI

O imagine din Această fată fermecătoare.





Liviu Tudan — Lucian din Ultima noapte a copilăriei, **într-o scenă care i-a permis să fie foarte el însuşi, adică Liviu Tudan, viitor student la Conservator.**



Georges Marchal şi Pierre Brice trebuie dublaţi. Pe pînză actorii vorbesc franţuzeşte. Dialogul este, bineînţeles, pe româneşte. Între felul cum se mişcă buzele Medei cînd rosteşte «Je n'suis pas folle» şi sunetul traducerii româneşti: «Nu, nu sînt nebună» este, trebuie să recunoaştem, chiar şi un profan poate să recunoască, o oarecare diferenţă. Leopoldina Bălănuţă, vocea Medei şi Nicolae Corjos — regizorul secund — încurajaţi din umbră de Salamanian, încearcă toate trucurile posibile. Al doilea «nu» să fie rostit mai strîns; «sînt» să pice cumva pe acest «Je n'suis», dar cu «nebună» nu se poate face nimic. Se caută fraza întreagă. Se înghesuie cuvintele, se rosteşte mai rar o silabă, mai repede alta şi iese. În limitele posibilităţilor, dar iese. Ştefan Iordache va fi Cotizo, fratele Medei. Dinică şi Paul George Avram — Fuscus şi Severus. De cum «se prinde» o înregistrare este chemat Sergiu Nicolaescu să audă şi să vadă. Este chemată Iolanda Mîntulescu să audă şi să vadă, pe urmă se închid din nou uşile şi: «Aa! totdeauna soseşti la timp». Vocea lui Dinică se aude în casca lui Salamanian: «Mai încet», «mai tare», «mai pe înalte», «mai pe voce» etc. Indicaţiile sînt tip. Intrate în limbajul tuturor, ca acel «Merge» pe care-l rostesc actorii înainte de a începe să spună replica, ca acel «Se cumpără», sau: «Alta», cu care o înregistrare este acceptată sau respinsă. La fel în fiecare cabină. La **Dacii** sau la **Dimineţile unui băiat cuminte,** la **Castelanii** sau aiurea. La orice post-sincronizare. Fie cu George Constantin, Dan Nuţu şi Elena Sereda, fie cu Ştefan Tapalagă şi Traian Stănescu, cu Mircea Albulescu sau Gheorghe Dinică. Aşa cum la fel microfoanele sînt protejate cu scaune de zelul actorilor şi cum toţi, dar toţi, se pregătesc pentru replică ca pentru un atac. Încordaţi, cu un picior înainte şi coatele departe de trup, faţa ridicată spre ecran, gravi şi patetici, gata parcă de orice sacrificiu pentru ca să rostească: «Nu mă luaţi şi pe mine pînă la cetate?» Numai din afară pare hazliu, sau ciudat, sau cine mai ştie cum. De fapt totul

Irina Petrescu în rolul Marianei din Diminețile unui băiat cuminte.



are o explicație. Scaunele trebuie puse în fața microfonului, pentru că e nevoie de o anumită distanță între microfon și actor, distanță pe care actorul, în timp ce-și rostește replica, se simte tentat fără voia lui s-o micșoreze, să se apropie de ecran, de personajul care vorbește acolo. Poziția corpului cu un picior înainte și unul înapoi, cu bustul ușor aplecat înainte, este mai sigură. Uneori trebuie să te întorci, să te lași pe spate, să te îndepărtezi sau să-ți apropii vocea de microfon. Capul ridicat face ca vocea să vină din gît, nu pe nas, mîinile ridicate ajută și ele rostirea, o fac mai aproape de cea de pe pînză. Chiar și cei mai sobri și potoliți dintre actori se înfierbîntă în timpul post-sincronului și repetă gestica personajului, și din nou este vorba de o necesitate. Pentru că altfel sună vocea unui om care stă complet nemișcat și altfel a unuia care ridică mîna, care se întoarce puțin, sau pur și simplu dă din cap. E un arsenal întreg de gesturi mărunte, un arsenal pe care actorii îl poartă în ei, uitat și găsit numai atunci cînd e nevoie de el.

Dar toate astea nu se văd la cinematograf. Acolo se vede filmul. **Golgota** sau **Dacii**, sau **Diminețile unui băiat cuminte, Această fată fermecătoare, Ultima noapte a copilăriei** sau **Castelanii.** Filmul.

Reportaj realizat de Eva SÎRBU
Foto A. MIHAILOPOL

ci ne ma

O FIȘĂ PE LUNĂ

Marga Barbu



UN DEBUT PRECOCE

— Pentru prima oară am apărut sub lumina unui reflector la vîrsta de 4 ani, «interpretînd» pe Mickey Mouse. Evenimentul s-a petrecut la Sighet în Maramureș — în apropiere de localitatea în care m-am născut. N-am amintiri directe pentru emoțiile de atunci, dar se pare că am avut succes.

DANSUL

— Pot spune că primii pași pe care i-am deprins au fost pași de dans. Nici nu îmi închipuiam o viață fără dans. Mama mea, profesoara Nelly Butuc, mă destinase baletului. Mult mai tîrziu am luat lecții cu maeștrii Romanowsky și Paule Sibyl. Astăzi însă baletul este pentru mine un atribut complementar jocului, mișcării în scenă. M-a ajutat mult să-mi modelez gesturile, să exprim sentimentul prin mișcarea trupului. Dar atît.

TEATRUL

— Am ezitat multă vreme. Dovada: în același an am dat admitere la Institutul de Teatru, la Facultatea de Filozofie și la Școala de balet. Timpul nu-mi permitea însă să asist la toate cursurile. Am fost obligată să aleg și, după cum vedeți, teatrul a învins. Primele roluri le-am jucat la Teatrul Armatei, fiind încă studentă. Un rol cît o replică în *«Fîntîna turmelor»*, **Nadejda Ivanov în** *«Crîngul de călini»* **și Cherubino. Cherubino pe care l-am iubit cu patimă îmi este și astăzi foarte aproape. De altfel tot spectacolul** *«Nunta lui Figaro»*, **pus în scenă de Vlad Mugur, a fost o încîntare.**

Marga Barbu răsfoiește paginile unui album în care sînt lipite tăieturi din ziare: fotografii, cronici, comentarii.

Emoții, amintiri fixate în pagini de revistă, în fotografii. Și iat-o pe Marga Barbu în prima ei premieră cinematografică, *Nepoții gornistului*, unul dintre primele filme românești.

FILMUL

— Mărturisesc că mi-a fost frică să mă revăd acum cînd mă gîndesc la stîngăciile, la nepriceperile mele de atunci. Nu știam ce înseamnă machiajul de film sau jocul de platou. La scurt interval am jucat în rolul pianistei din *Vultur 101*. **Și apoi o pauză lungă, lungă. Ultimii doi ani mi-au adus însă trei premiere:** *Procesul alb, La porțile pămîntului, Haiducii*. **Pe Marta din** *Procesul* **am iubit-o pentru complexitatea ei, pentru adevărul amar al vieții ei. Și Anița din** *Haiducii*. **Cu o femeie ca Anița nu mă mai întîlnisem în cariera mea artistică, ea m-a pus în fața unor noi probleme actoricești care se cereau rezolvate altfel, și acest altfel m-a captivat.**

TELEVIZIUNEA

— Îmi corespunde mai puțin ca formă de spectacol, pentru că te solicită mai puțin ca trăire emoțională. Numărul repetițiilor e mai mic, rolul nu are timp să se sedimenteze ca în film sau în teatru. Dar noi, actorii, avem și orgoliul popularității. Și vedeți, pe acesta televiziunea îl servește cel mai bine.

Marga Barbu a apărut pe micul ecran în spectacolele de teatru televizate și în cîteva emisiuni de varietăți care i-au permis evadarea în lumea muzicii și a dansului.

PREFERINȚELE ACTRIȚEI DIN CÎMPUL CELOR ȘAPTE ARTE

— Este greu să spui tot ce iubești, tot deodată, fără să uiți o dragoste mai veche. Și atunci cînd îți vezi răspunsul tipărit, te întrebi: «Dar de Matei Caragiale de ce n-am vorbit?» Și apoi gusturile evoluează, sau oricum, se modifică. În facultate iubeam săgețile veninoase, paradoxurile sclipitoare ale lui Bernard Shaw. Astăzi sînt mai aproape de dramaturgia lui Cehov, Ionescu sau Miller. Mi-aș dori teribil să joc în piesa lui, *După cădere*. **Forța, vigoarea talentului lui Șolohov și Cehov, lui Faulkner sau Caldwell nu mă lasă indiferentă. Nici poezia lui Bacovia, Baudelaire sau Esenin. Sau Salinger la care m-a încîntat prospețimea, sinceritatea cu care retrăiește copilăria eroilor săi. Sau, cum spuneam, să nu uit, de parfumul** *«Crailor de Curte Veche»*, **care nu se poate risipi. Sau, de ce n-aș spune, proza lui Eugen Barbu.**

TOATE DRUMURILE DUC LA FILM

— Și în film sînt atîția regizori mari încît e greu de ales. Îmi place autorul *Marelui război* **— Monicelli, pentru felul în care știe să alieze tragicul cu comicul, luciditatea cu sentimentalismul care-ți dau exact gustul vieții. Și Antonioni. Antonioni care caută profunzimile, farmecul a ceea ce nu se spune, excesul de simplitate care-l duce la elaborarea simplității. Amestecul de sentimentalism și intelectualism din filmele sale. Nu-mi plac căutările denudate de emoții, ca la Godard, de pildă. Pentru mine talentul trebuie înainte de toate să provoace emoția, înălțarea prin emoție, și nu să-ți dea senzația sterilității, a vidului. Un exemplu strălucit este** *Zorba grecul* **al lui Cacoyannis. Printre actori, cel mai des îmi vine în minte Giulietta Masina. Am simțit amprenta jocului ei cînd îmi compuneam unele roluri.**

ȘI ACUM SĂ VORBIM CEVA DESPRE VIAȚĂ

— Ce-i reproșați?
— Timpul prea scurt care ni-l oferă.
— Ce calități credeți că sînt indispensabile pentru a trăi?
— Umorul și tenacitatea.
— Dacă ar trebui să alegeți un motto, un motto pentru toate capitolele vieții, ce ați sugera?
— L-aș cita pe Shakespeare prin replica lui Polonius: «Și mai presus de orice, să-ți fii credincios ție însuți».

Adina DARIAN

ORSON WELLES



Compoziția cadrelor welles-iene se bazează pe energica folosire a spațiului astfel încît să sugereze complicate relații între personaje. Aici prințul Hal (Keith Baxter) și Falstaff (Orson Welles)

30 octombrie 1938. Studioul american de radio «Columbia» anunța lumii întregi invazia marțienilor: oamenii au intrat în panică, au urmat accidente, exiluri voluntare în munți, crize de misticism...

Tînărul de 23 de ani care reușise să zguduie într-atît conștiința americanului mijlociu se folosește de renumele pe care-l căpătase cu acest prilej pentru a bate la porțile Hollywood-ului. Pătruns în inima mașinii infernale care stăpînea încă cinematograful, tînărul — pe numele lui exact George Orson Welles — a exclamat: «Cinematograful este un mijloc de expresie fascinant. Vreau să mă folosesc de el pentru a face poezie!»

Cine era în fond acest tînăr care obținuse un contract strălucit cu Hollywoodul, mergînd pînă acolo încît căpătă dreptul — lucru de necrezut — de a-și vedea și aproba singur materialul brut filmat, înaintea începerii montajului?

Welles era deja cunoscut în viața culturală americană. La 15 ani interpret la «Gate Theatre» din Dublin al rolului Ducele de Würtemberg din piesa «Evreul Süss» a lui Feuchtwanger, Welles se manifestă pretutindeni într-o continuă efervescență creatoare. «Curajul lui Welles, ca și tot ce-l caracterizează, imaginația sa, egoismul, generozitatea sînt toate de o superbă lipsă de măsură», se scria despre el.

Animator de trupe teatrale, inițiator al lui «Federal Theatre» unde pune în scenă o piesă a unui scriitor proletar, Mark Blitzen, care atacă violent bazele politicii americane, drept care e și interzisă, realizator al unui spectacol cu «Othello» jucat în întregime de negri sau al unui «Iuliu Cezar» la Mercury Theatre, în care Cezar apare îmbrăcat ca Mussolini, colaborator al radioului american pe ai cărui conducători reușește să-i sperie într-atît încît aceștia declară că: «Opiniile d-lui Welles nu angajează decît propria sa responsabilitate», el are o activitate atît de bogată și strălucită încît poate să povestească despre el la o conferință într-un orășel de provincie în fața unei săli nu tocmai pline: «Eu montez piese pe Broadway, fac teatru și cinema ca actor și ca regizor, sînt scenarist, pictez și desenez, cînt la pian și la vioară, scriu și dirijez emisiuni de radio, sînt romancier și la nevoie prestidigitator... Nu vi se pare ciudat că noi sîntem atît de mulți și dumneavoastră atît de puțini?»

E ușor de închipuit ce a însemnat pentru Welles, care nu a cunoscut imposibilul, contactul cu filmul, artă cu posibilități de expresie nelimitate. «Iată într-adevăr cea mai extraordinară jucărie pe care omul a posedat-o vreodată» — a exclamat el plimbîndu-se prin studiouri. Welles s-a îndrăgostit definitiv de cinematograf. Pentru că, dacă a practicat 10 profesiuni și a avut nenumărate talente, el rămîne mai ales unul din cei mai mari magicieni ai ecranului.

UN DEBUT CELEBRU

Primul său film, **Cetățeanul Kane,** este un film atît de complet din punct de vedere stilistic, încît François Truffaut atribuie acest lucru însăși situației speciale de «debutant celebru» a lui Welles. Filmul este «mai puțin o operă», cît o demonstrație fără măsură, totală, absolută și universală a posibilităților cinematografice» (J.C. Alais). Chiar de la acest film, Welles apare ca un mare cineast, impunînd lumii filmului coordonatele stilului său: monumentalitate și căldură umană, înclinație evidentă către pasiuni și contraste, o reacție violentă împotriva regulilor practice, un gust pentru mișcare și dezechilibru.

Revelația lui Welles ca pictor și om de teatru cînd a luat contact cu filmul a fost posibilitatea cinematografului de a situa omul în ambianța sa reală, de a găsi acele legături tainice dintre personaje și obiectele care-l înconjoară și-i populează universul. În filmele anterioare **Cetățeanului Kane**, (cu excepția celor ale lui Stroheim sau ale lui Renoir) oamenii erau detașați de spațiul real, erau izolați în obiectivele-retortă ale aparatelor de filmat care separă artificial omul de lumea înconjurătoare. Împreună cu operatorul său Gregg Toland, Welles izbutește să dea o nouă dimensiune imaginii filmice, lărgind și adîncind cîmpul vizual de investigare a realității al camerei de luat vederi. Astfel Welles ne introduce direct în universul său baroc, halucinant, al culoarelor nesfîrșite, al tavanelor joase care apasă personajele, omul redevenind unul din elementele realității, detașat, dar nu rupt artificial de ea.

Folosind profunzimea cîmpului, Welles renunță pe de o parte la tipul de montaj clasic, bazat pe alăturarea «analitică» artificială a imaginilor impusă de regizor spectatorului și utilizează celebrul «plan — secvență» sintetic, care ne restituie realitatea în întreaga ei complexitate. Se realizează astfel un deziderat vechi al lui Welles, manifestat de el și ca om de teatru, dezideratul participării active a spectatorului la acțiune, iar pe de altă parte accentuarea importanței acțiunilor din planul doi, care comentează parcă asemenea unor teme orchestrale ascunse firul melodic principal al acțiunii. Prin Welles, imaginea cinematografică devine mult mai complexă și mai revelatoare. În **Cetățeanul Kane** sînt nenumărate exemple de acest fel, ca de pildă secvența otrăvirii Suzanei, care cuprinde ambianța într-un singur plan, de la planul-detaliu al paharului cu otravă de pe masă, pînă la ușa din fund unde se aud bătăile lui Kane. Realitatea este surprinsă dintr-o dată. Simultaneitatea devine reală nemaifiind rezultatul convenției cinematografice. Sau începutul **Cetățeanului Kane** în care planul întîi unde se negociază înfierea micului Charles — înfiere care-i va schimba întreaga viață — se suprapune vizual pe jocul inocent al copilului cu săniuța — faimoasa Rosebud, văzută prin fereastra hanului. Numai aceste două trăsături ar fi suficiente să definească pe Welles ca cineast remarcabil.

FONDUL E FORMAL

În realitate, inovațiile sale stilistice sînt mult mai numeroase: folosirea înlănțuirilor, cele ale realității filmate, realizînd o admirabilă condensare temporală ca în scena îmbătrînirii cuplului Kane-Susan filmată mereu la fel, cu cei doi soți în timpul micului dejun, sau utilizarea montajului-șoc scurt care, alături de planul-secvență folosit de Welles, accentuează și mai mult senzația de contrast, de agitație barocă specifică primei sale creații.

Există la Welles o legătură atît de puternică între conținutul filmelor sale și forma lor, încît unii critici au afirmat chiar că la Welles «fondul e formă».

În acest prim film al său, Orson Welles critică toate valorile «lumii noi», atît cele materiale cît și cele spirituale. Ca și în celelalte filme ale sale de mai tîrziu, Welles apare ca un mare umanist, un reprezentant al unei anumite culturi de tip renascentist în luptă cu o lume limitată, plină de nesiguranță și neliniște. Rînd pe rînd, în aceste filme, el demistifică societatea căreia îi aparține și care-l acceptă cu un amestec paradoxal de admirație și dezinteres. (Aproape toate filmele sale inovatoare sub raport estetic, au fost din punct de vedere economic dezastruoase). Un dezinteres «interesat» uneori, dacă ne gîndim că **Cetățeanul Kane** și **Familia Amberson** fac procesul plutocrației banului, **Doamna din Shanghai** sfarmă idolul femeii-star care domnea în viața și cinematografia americană, **Setea de rău** și **Procesul** atacă temeliile unui stat devorator, privit ca o mașină monstruoasă, devastatoare a individualității umane, sau **Othello** «tragedia purității într-o lume a negării ei».

Stilistica filmelor lui Welles, care se conturează chiar de la primul său film, domină puternic întreaga sa creație cinematografică. În splendoarea **Familiei Amberson**, o poveste a decăderii unei familii sudiste și a ascensiunii unei familii din Nord, regăsim folosite: planul-secvență cu aparatul fix hipnotizat parcă de realitate, ruptura dintre voce și personaj — utilizarea vocilor din afara cadrului — etc. În filmele sale următoare, **Doamna din Shanghai, Dosarul secret, Setea de rău, Othello, Procesul** se poate vorbi cu adevărat de un triumf al mizanscenei, pentru că utilizînd planul-secvență

se folosește întotdeauna întregul spațiu real. Dinamismul specific filmului se naște acum dintr-o îmbinare a mișcării actorului în cadru cu mișcările de aparat. Rolul actorului crește, ritmul exterior, obținut de obicei prin montaj, devine acum ritm interior al mișcării actorilor și al aparatului povestitor în spațiul fizic real. El este «rezultatul unor obsesii vizuale» — cum mărturisește Welles (începutul filmului **Othello** în care în planul întîi Iago și Roderigo se suprapun mereu ca o prevestire a dramei pe lunecarea lină a gondolei în care se află Othello și Desdemona, scena discursului electoral al lui Kane sau întîlnirea dintre Bannister și Elsa în **Doamna din Shanghai**).

Stilul filmelor lui Welles se dezvoltă în jurul celor doi poli: polul pictural al filmului — decupajul, și neputința. Eroii săi ne domină, ne zdrobesc și ne judecă, fiind ei înșiși zdrobiți și judecați de decorul în care evoluează». Încă de la **Cetățeanul Kane**, castelul Xanadu cu inscripția simbolică «Intrarea interzisă», înconjurat de gratii, apoi castelul **Familiei Amberson**, biroul avocatului sau sala tribunalului din **Procesul**, decorul are un rol activ în filmele sale. Ca și în cinematografia expresionistă germană, se observa la regizorul american pasiunea pentru insolit, pentru decorul bizar (în **Doamna din Shanghai** un personaj organizează un party pe o insulă în mijlocul unei mlaștini cu crocodili, îndrăgostiții se întîlnesc la un acvarium, printre broaște țestoase gigantice). Decorurile în care trăiesc eroii welles-ieni sînt imense, încărcate, înnăbușitoare (somptuosul castel Xanadu, palatul grantografic caracteristic spațiului la Welles. Decorul nu e decît o transcripție mai mult sau mai puțin fidelă a acestui motiv. Criticul francez Michel Mardore observa cum acest leit-motiv materializat în decorul cel mai frecvent — castelul — se transformă de la un film la altul. Castelul Xanadu se pulverizează în **Doamna din Shanghai**, dezagregîndu-se definitiv în **Procesul** unde: **«lumea întreagă devine un vast labirint în care nu se poate găsi nici un colț pentru adăpostirea individului. Dincolo de ușile închise nu există decît tortură și infamie».** Unul din eroii săi, purtătorul de cuvînt al umanismului welles-ian se întreabă: «La ce bun să trăiești într-o lume unde toți trișează?»

Împotriva acestei lumi în care «mecanismul instituțiilor sterilizează orice inițiativă generoasă, îm-



Roger Planchon spunea: «criticii ar cunoaște mai bine lumea lui Welles dacă ei ar cunoaște-o pe cea a lui Shakespeare».
În fotografie: Orson Welles și Jeanne Moreau.

polul muzical — montajul. Pentru fiecare și în strînsă legătură cu temele filmelor sale, el își construiește un stil unic și inimitabil.

RACURSIUL ȘI VALOAREA UMANĂ

Tratarea imaginii cu toate elementele ei de conținut, decor, iluminare, compoziție, raporturi spațiale, mișcarea oamenilor și a obiectelor, unghiuri de filmare, caracterizează fiecare cadru din filmele sale.

Plastica unică, uluitoare a filmelor realizează o transformare permanentă a realității. El își arogă față de realitate o libertate totală, folosind-o cu toată forța personalității sale. Nu există în filmele sale cadraje sau unghiuri indiferente, neutre. Peste tot se simte agresivitatea creatorului față de posibilitățile mijloacelor cinematografice de expresie. Un studiu întreg s-ar putea scrie despre «racursiul» lui Welles. Prin aceasta, după cum remarca un critic, se manifestă contradicția inerentă esteticii sale, permanenta asociere a afirmației cu negația: «Racursiul său exaltă valoarea umană, afirmîndu-i totodată dios din **Othello**). Ziduri nenumărate închid și fragmentează spațiul, existînd o permanentă ostilitate între decor și personaje, ostilitate devenită paroxistică în **Procesul**. Compozițiile sale plastice dictate de o formulă poetică și muzicală, cum spune el însuși, reflectă neliniștea, incertitudinea, lipsa de stabilitate născîndu-se dintr-un amestec de mișcare și tensiune, dar o mișcare înnăbușită.

LUMEA — UN LABIRINT

Singurătatea eroilor lui, izolarea într-o lume ostilă, lipsită de căldură umană, face ca mai în toate filmele acestui mare cineast modern personajele să caute ceva. Această căutare este în fond o manifestare a stării de alienare a individului în societatea lui Welles.

«Cred că filmele mele — spune el — sînt axate mai mult pe căutare... Cînd căutăm ceva, labirintul este locul cel mai favorabil. Nu știu de ce, dar filmele mele sînt în cea mai mare parte o căutare fizică».

Leit-motivul labirintului devine elementul cinemapiedică realizarea oricărei acțiuni cu adevărat măreție», se ridică Welles. El are nostalgia unei morale a generozității, înțelegînd prin aceasta adeziunea entuziastă și virtuțile superioare umane: curajul, fidelitatea, luciditatea. Drama eroilor lui Orson Welles se naște din ciocnirea individualității umane cu o structură socială tot mai organizat antiumană. Această criză este analizată de Welles mai ales în implicațiile sale morale, opera sa fiind o expresie totală, sintetică a lumii: morala, psihologia, metafizica, sociologia se amestecă și se întrepătrund.

Stilul regizorului nu este, în fond, decît expresia epocii sale asimilată de un mare artist. Cinematograful său este un cinematograf al incertitudinii, al neliniștii, al ambiguității. Barocul welles-ian bazat pe contrast și pasiuni puternice este o negare violentă a ordinii stabilite, a oricăror reguli limitatoare. El este manifestarea unei personalități nestăvilite în încercarea ei de a sparge norme și forme consacrate, încercare ce transpune pe plan estetic o uriașă încleștare morală.

Radu GABREA

Secvențe



Actrița Hilda Aguirre, una din tinerele (și atrăgătoarele) speranțe ale cinematografiei mexicane. Descoperită nu de mult de producătorul Gregorio Walerstein, debutanta a dovedit reale calități pentru comedie și îndeosebi o putere de muncă și o ambiție neobișnuite. Așa se face că în puțină vreme ea a reușit să se impună și astăzi se află la cel de al patrulea film. Între primul ei rol din **Iartă-mă, mamă** și cel din filmul terminat acum, intitulat **Cum să-ți găsești un soț** abia a trecut un an.



Filmul **Cairo '30** descrie tabloul societății egiptene din preajma anilor 1930, starea de spirit care a precedat revoluția. Pivotul acțiunii îl constituie trei studenți în filozofie care, după ce-și dau examenele, pășesc — cu dreptul sau cu stîngul — în viață. Unii rămîn, alții însă nu rămîn credincioși idealului lor din tinerețe de a lupta pentru bunăstarea poporului egiptean. Regizor: Salah Abu Seif.



Norman Wisdom, vedeta multor comedii britanice (realizate toate de casa producătoare Rank), a cărui faimă a trecut de mult hotarele țării sale de baștină, a terminat de curînd un nou film intitulat **A strînge timpul într-o menghină** (în fotografie, în travesti) realizat de Robert Asher după un roman de mare succes. Ciudat e însă că acest mare comic nu este de loc cunoscut în Statele Unite. Invitat acum — cu rezerve (?) — să treacă oceanul pentru a juca într-un film american, Wisdom a declarat: «Plec să cuceresc Broadway-ul și poate Hollywood-ul. Nu știu dacă am să reușesc. În tot cazul cu prilejul acestei călătorii mi-am realizat un vis din copilărie: să am un yacht. L-am cumpărat, mă îmbarc pe el. Dacă la capătul drumului mă așteaptă și simpatia americanilor, cu atît mai bine. Dacă nu, mă întorc acasă și... îmi păstrez yachtul. Nu e rău nici așa».



Actrița italiană Lisa Gastoni a repurtat un succes remarcabil în fimul lui Carlo Lizzani, **Scoală-te și ucide.** Mai mult decît atît, toate publicațiile italiene de specialitate și-au unit vocile ca s-o proclame pe Lisa Gastoni drept «singura mare calitate a acestui film». Precizăm că actrița este la primul ei rol.



În 1918, la sfîrșitul primului război mondial, un orășel din nordul Franței este minat de nemți. Charles Plumpick, un agent de legătură englez, primește ordinul să descopere unde a fost plasat explozibilul spre a putea salva orășelul. Dar locuitorii îngroziți au dat bir cu fugiții, abandonînd în fuga lor lașă animalele din grădina zoologică și pe nefericiții pensionari ai unui azil de nebuni. Aceștia vor fi singurele ajutoare ale lui Plumpick. Numai că pentru a te înțelege cu nebunii trebuie să intri în pielea și în lumea lor. Ei ocupă orășelul și se instalează fiecare la postul și în funcția pe care și le-au creat în mintea lor încețoșată. Iar Plumpick este proclamat rege, regele lor de cupă, sau de inimă, titlul filmului fiind **Le roi de Coeur.** Pînă la urmă orașul este salvat, dar Plumpick nu mai dorește să se reîntoarcă la viața oamenilor «normali», a lașilor și fricoșilor care l-au părăsit la nevoie. Va rămîne printre prietenii lui din azil. În imagine Micheline Presle într-un rol de surprinzătoare compoziție: «Madame Eglantine», patroana unei case de toleranță. Regizorul pseudo-comediei este Philippe de Broca.



Nimeni nu vroia să moară este un film leton care a prilejuit interpretului principal, actorul Bronjus Babkanskas, premiul de interpretare masculină la Festivalul de la Karlovy-Vary 1966. Imediat după cel de al doilea război mondial, o bandă de huligani pustiește satele din Letonia. Într-unul din aceste sate ei omoară succesiv cinci președinți ai comitetului local. Sătenii intimidați nu mai vor să preia această însărcinare rămasă, mereu și atît de tragic, vacantă. În fotografie: Babkanskas în rolul celui de al șaselea președinte, alături de actrița Donatas Banonis.



Filmul **Trei** reprezintă o nouă și caracteristică confruntare a cinematografiei iugoslave cu tematica de război. **Trei** este un rechizitoriu împotriva războiului, un film despre ororile și absurditatea lui, un film în care adevăratul protagonist este moartea. Moartea care apare aici sub trei aspecte: ca mijloc de pedeapsă, ca expresie a absurdității războiului, și, în sfîrșit, întruchipată în victimele sale. Martorul și participantul dezorientat al acestui joc de-a viața și moartea este tînărul revoluționar Milos (actorul Bata Zivojinović — în fotografie). Filmul **Trei** (deținătorul unui premiu la recentul festival internațional de la Karlovy-Vary) a fost turnat în regiunile aspre și stîncoase ale munților Dinarici și în vastele mlaștini de la gura rîului Neretva, la Marea Adriatică.



Cum am învățat să iubesc femeile se intitulează ultimul film al regizorului italian Lucino Salce, în care demonstrația este făcută pe viu de o distribuție pe deplin convingătoare. Sandra Milo (în fotografia noastră), apare alături de Michèle Mercier, Nadja Tiller, Elsa Martinelli, Anita Ekberg, Zarah Leander, Romina Power.

CRONICA

FANTOMELE SE GRĂBESC

Fantomele se grăbesc, o producție a studioului „București".
REGIA: Cristu Polucsis.
SCENARIUL: Tudor Popescu, Cristu Polucsis.
IMAGINEA: Nic. Girardi.
SCENOGRAFIA: Virgil Moise.
MUZICA: Richard Oschanitsky.
INTERPRETEAZĂ: György Kovács, Colea Răutu, Ana Szeles, Ion Besoiu, Sebastian Papaiani, Draga Olteanu, Geo Barton.

Împăcat cu ideea efemerității, filmul polițist pare să nu mai nutrească alte ambiții decît aceea de a ne păstra sub puterea sa discreționară vreme de două ceasuri, cît întîrziem în sala de cinematograf. Abia s-a consumat secvența finală și marea încordare în care am fost ținuți se pulverizează, emoțiile gîtuitoare se pierd instantaneu, încă două-trei pîlpîiri și totul s-a șters definitiv. Un șoc fără urmări este filmul polițist, dar nu mai puțin un șoc. Fiindcă nu poate obține efecte de durată asupra sufletului nostru, el sporește intensitatea momentului, ne supune unei tensiuni în stare să ne dea, pentru răstimpul celor două ore, senzația abandonării totale, smulși, cum sîntem, din circuitul existenței obișnuite și proiectați în teritoriul enigmelor ce se cer dezlegate, al urmăririlor spectaculoase, al substituirilor surprinzătoare.

Invenție combinativă, subtilitate logică, abilă gradare a efectelor — iată cîteva din însușirile ce au dus filmul polițist, în marile cinematografii, la un fel de perfecțiune care, chiar dacă ține — cu rare excepții — mai mult de tehnicitate decît de artă, ajunge totuși să satisfacă măcar ceva din uriașa, neistovita foame de extraordinar a publicului.

Dar cum se înfățișează, la noi, starea acestui gen cinematografic atît de popular? Nu ne vom încumeta, desigur, (nici nu e locul în cazul rubricii de față) să procedăm la o analiză cît de cît amănunțită. Vom spune numai că, producînd mai mult decît un film polițist anual, studioul București oferă publicului nostru unele satisfacții, dar nu prea mari, totuși. Formula se aplică întocmai și filmului **Fantomele se grăbesc**, o producție nici mai rea dar nici mai izbutită decît cele care au precedat-o (vorbind de genul respectiv), vădind aceleași frumoase virtualități (ca de obicei insuficient valorificate), dar și aceleași stîngăcii și soluționări naive.

La drept vorbind, ceea ce merită să fie apreciat în **Fantomele se grăbesc** se leagă de progresele mai generale înregistrate de cinematografia noastră în domeniul propriu-zis al meșteșugului: o manevrare din ce în ce mai degajată a obiectivului, filmări din unghiuri mai ingenioase, sporirea considerabilă a elementului cinematografic în manifestarea actorilor, apăsați multă vreme de inerțiile stilului deprins în teatru. Dacă ne referim și la însușirile imaginii (mai ales în filmările de interioare) sau la trecerile firești, neforțate de la un episod la altul, cred că am spus cam tot ce se putea spune despre ce e bun în acest film, realizat cu acuratețe în latura sa tehnică.

Prea puțin totuși pentru a îndestula așteptările unui public care vrea, cum se spune, senzație, dornic să palpite de emoția enigmaticelor întîmplări la care asistă, dispus să se dăruiască fără rezerve unei fabulații pline de surprize, să se lase atras mereu către altă și altă soluție plauzibilă, mereu pe alte piste, pînă ce totul se răstoarnă în final, așa cum s-a deprins să se întîmple în orice film polițist care-și onorează titulatura. Avid de iluzionare, publicul de care vorbim nu o acceptă, totuși, oricum. E de ajuns o fisură, cît de minusculă, în eșafodajul faptelor, o contrazicere cît de slabă a logicii celei mai stricte pentru ca tot efectul să se piardă. Și de acestea sînt nu puține în filmul de care ne ocupăm. Desigur că, urmînd un consemn tacit, nu-i vom divulga subiectul, povestea, dar cîteva elemente concrete sînt neapărat necesare spre edificarea cititorilor. Un prim fapt care nemulțumește, și în filmul nostru și în altele de aceeași factură este acela că ne dă sentimentul de a fi asistat la niște complicații ale acțiunii care nu au loc pentru că, logic, altă ieșire nu ar exista ci doar așa, de dragul spectatorului, din dorința de a-l mai face să asiste la cîteva peripeții suplimentare. Iată o situație din **Fantomele se grăbesc**: cineva din grupul bandiților vrea să-și „lichideze" un adversar dar nu o face împușcîndu-l (cum i-ar fi fost la îndemînă și cum va proceda de altfel mai tîrziu) ci... injectînd acid sulfuric în rețeaua de apă potabilă — astfel ca victima, cînd va însetoșa, să deschidă robinetul și să cadă trăznit. Sigur că e mai spectaculos astfel (episodul se petrece noaptea, un individ, filmat numai din spate, coboară în canalizare, scoate o seringă etc.) dar logica suferă. Mai ales că șansele ca tocmai cel vizat să bea din apa otrăvită nu sînt chiar sigure, cum se și întîmplă. Dar întreaga acțiune a grupului criminal, de care e vorba în film, e ineficientă, născînd nedumeriri elementare. Cum adică, spre a transmite peste graniță cifrul tezaurului, periculoasa bandă de foști ofițeri naziști, care altfel nu pregetă să asasineze, mizează atît de mult pe benigna, improbabila, la urma urmei, căsătorie ce s-ar realiza între fiica unuia dintre ei și un cîntăreț străin venit în turneu în România? Precaritatea premisei sare în ochii oricui și tot ceea ce urmează, toate actele riscante întreprinse de protagoniști în vederea țelului propus apar disproporționate și nu mai conving pe nimeni.

Stîngăciilor scenariului li se asociază, apoi, cele ale regiei, la fel de izbitoare. Ca în mai toate filmele noastre cu subiect detectivist, nici o îndoială nu planează asupra adevăratei identități a eroilor, lesne de stabilit încă de la prima lor apariție pe ecran, cu toate încercările disperate ale autorilor (extrem de puerile!) de a ne deruta cît de cît. S-a comis, de pildă, o crimă și atunci ca din aer, se ivesc la fața locului tot soiul de personaje întîmplătoare (o menajeră, iubitul acesteia, etc. etc.) toți inventați doar s-ar mai încurca de bine de rău firele poveștii. Degeaba: noi sîntem, din capul locului, cu ochii pe criminali, căci ar trebui să ai nepermis de multă ingenuitate spre a nu ghici în pașnicul colecționar de ceasornice (în interpretarea manieristă deacum a actorului György Kovács) pe capul tuturor răutăților. La fel în impulsivul doctor Andrei pe nevinovatul care atrage asupra sa toate bănuielile, la fel în impresarul cel bărbos al cîntărețului Dino Dini pe unul care învîrte neapărat afaceri necurate, și așa mai departe.

Cît privește pe exponenții binelui, reprezentanții securității de stat, aceștia sînt construiți și ei după tiparele prea cunoscute, interpretați corect de actori cu experiență, precum Colea Răutu sau Sebastian Papaiani — dar neînstare, firește, să confere vreun accent personal materialului amorf oferit de roluri.

Sînt și intenții de subtilitate: încercarea de a crea oarecare atmosferă stranie în casa cu ceasornice, sugestia de ambiguitate în privința sentimentelor pe care bătrînul colecționar le poartă fiicei sale și altele. Dar adevărata îndrăzneală artistică lipsește, totul supunîndu-se, pînă la urmă, tipicului știut. Muzica bate marcat sau se întrerupe abrupt în momentele de încordare, imaginile se accelerează cînd se anunță o surpriză — totul cu mijloace de elev care abia a memorizat lecția și o spune tare, apăsat și rigid, cu teama de a nu uita vreun amănunt.

G. DIMISIANU

COLOCVIU

NU ESTE TOTUȘI MOMENTUL?

Este prea bine cunoscut că un film reprezintă un efort uman și economic care nu poate și nu trebuie să fie neglijat, mai ales atunci cînd aparține producției naționale. Dar dacă acest efort rămîne fără finalitate, adică dacă filmul e de calitate scăzută, îți pui în mod firesc întrebarea ca orice spectator: de ce munca oamenilor și fondul financiar au fost întrebuințate fără discernămînt? Direcția difuzării filmelor achiziționează în mod automat toate filmele noastre, iar publicul spectator manifestă de obicei un interes viu pentru producțiile naționale. Aceasta oferă avantaje materiale și morale studiourilor. La rîndul lor, cronicarii analizează pe larg filmele românești, inclusiv pe acelea care, prin valoarea lor intrinsecă, ar trece în mod obișnuit neobservate sau ar fi supuse unei critici extrem de aspre. Nu știu dacă nu e totuși momentul ca rețeaua cinematografică și presa să adopte o atitudine mai net diferențiată față de filmele noastre.

Fantomele se grăbesc nu e mai puțin reușit decît **Șah la rege**, dacă e să facem comparația la nivelul minimei rezistențe. Dar e o iluzie prea mare să crezi că un film polițist se face mai ușor decît altele și că publicul, chiar dacă iubește genul cu frenezie, sau tocmai pentru asta, nu descoperă greșelile. Judecat din punctul de vedere al romanului polițist, al convențiilor lui, **Fantomele** este cu totul vulnerabil. Principala condiție a genului este să fie **plauzibil.** Or, e greu de găsit ceva plauzibil în acest film, începînd cu otrăvirea unui singur pahar din apa de la chiuvetă, prin injectarea de acid sulfuric în rețea. Scenografia a construit niște interioare de magnat neexpropiat unui colecționar de ceasuri. Ce să mai spunem de „naivitatea" celor care conduc ancheta și care se dovedesc (prin replicile din jurul teribilei otrăviri a paharului) că sînt mai puțin inițiați în arta detectivajului decît orice spectator „amator"? Cît despre replicile „filozofice" pe tema timpului, nu le putem pune decît pe seama lipsei de simț al umorului. (Aceste obiecții, ca și altele ce se mai pot face, sînt ilustrate și de opiniile cronicii lui G. Dimisianu). Toate erorile țin mai mult de scenariu decît de regia care s-a grăbit să anime fantomele, apelînd la actori cu experiență, aceștia repetînd cu promptitudine atitudini din alte filme, mai noi sau mai vechi.

Gelu IONESCU

FALSA TENTAȚIE A INNOBILĂRII

La un moment dat, pe parcursul vizionării, am crezut că filmul va lua o turnură neobișnuită; tentațiile incestuoase ale colecționarului de ceasornice puteau să devină premise pentru analiza filmică amănunțită a unui context patologic. Dar poate atunci, **Fantomele se grăbesc** n-ar mai fi fost un film polițist... În orice caz, cert este că regizorul a ratat și această șansă, pierzîndu-se între gesturi echivoce. În schimb, a dat o importanță teribilă așa-zisului „caz filozofic" al **spaimei de timp**, încercînd să sugereze angoase și o problematică existențială în conjuncturi derizorii. Intenția vădită a fost de a *înnobila* filmul, dar tot atît de evident este că nu în acest fel trebuia ridicată stacheta filmului polițist românesc.

Domeniul în care mai trebuia lucrat, în primul rînd, era al stringenței acțiunii (sub raport logic) și al spectaculozității ei. Căci, chiar dacă am trece, cu destule eforturi, peste unele obiecții formulate de G. Dimisianu, tot n-am putea înțelege — în ruptul capului — un amănunt esențial (de fapt, „motivul" întregului film): de ce era nevoie de crima din casa doctorului Andrei?

Cît despre spectaculozitate, aceasta pare a fi o „terra incognita" pentru creatorii noștri de filme polițiste. Toate sînt cerebrale, preocupate de deducții complicate, mai mult sau mai puțin transparente, însă... lumea se duce să-l vadă pe Stanislas. Filmul nu trebuie să neglijeze acel gust pentru disputa aventuroasă și temerară, pentru abilitatea, forța sau viteza reacțiilor, acel gust atît de propriu în fond nu numai publicului, dar și eroului contemporan. În această privință, singura urmărire a filmului sau „ciocnirea" din final sînt probe insuficiente.

Dinu KIVU

SUBAPRECIEREA SPECTATORULUI

Un film se naște de două ori: o dată pe platourile și în laboratoarele cinematografice și a doua oară în întîlnirea cu publicul. În pragul confruntării spectacol-spectator, **Fantomele se grăbesc** se prezintă cu un greu handicap, creat de altfel de înșiși realizatorii lui, acela de a subaprecia puterea de înțelegere și sensibilitate a publicului. De la carența-pilot a subestimării spectatorului decurg și celelalte scăderi ale filmului.

Lipsiți de această elementară încredere, autorii își explică **bine** fiecare intenție, subliniază **bine** fiecare detaliu semnificativ și își marchează, prin prea evidente strădanii contrarii, cu însemnele pozitiv-negativ, eroii. Deși ne aflăm pe terenul genului polițist, spectatorul nu palpită în fața nici unui semn de între-

bare, nu are nici un dublu, nu face nici o dublă supoziție, pentru că din „teama" de a nu fi neînțeleși, autorii lămuresc *totul* dinainte. Cei care trebuie să descopere cauzele crimei, în loc să acționeze, își povestesc pe îndelete raționamentele (Colea Răutu în rolul locotenentului de miliție ține adevărate prelegeri care nu pot fi salvate cu nimic de prezența sa cinematografică). Dintr-un film de acțiune, așa cum ar fi trebuit să fie, filmul devine static, expozitiv, relevîndu-ne indirect ceea ce, de fapt, trebuia să vedem pe viu. Ca într-un adevărat lanț al slăbiciunilor, și jocul celorlalți actori, cu toate strădaniile acestora, devine formal, sentențios. Deși pe alocuri ei izbutesc cîteva foarte scurte apariții convingătoare (atît interpreții masculini, Ion Besoiu, György Kovács, Colea Răutu, cît și Ana Szeles, care are prospețime și autentică vibrație, sau Draga Olteanu, căruia nu-i lipsește nervul dramatic), în ansamblu ei nu pot depăși schematismul impus de roluri.

Noțiunea de „mobilul crimei" a devenit de mult o sintagmă în vocabularul genului polițist. Dar aici legătura dintre mobil și crimă este atît de puțin credibilă, încît răstoarnă de la bun început logica evenimentelor ce decurg. Încercările de a salva această deficiență prin incidente adiacente sporesc balastul gratuităților din film, așa cum pe drept semnalează autorul cronicii. Supără de asemenea înclinația regizorului către patetic, către un fals dramatism care transpare nu numai în indicațiile de joc, ci și în montaj, în muzică. (Numai un exemplu. Decupajul brusc pe nu-urile repetate strident de doctorul Andrei care neagă forțat, nefiresc, nevinovăția sa, pune implicit pe actorul Ion Besoiu într-o situație falsă și lipsește momentul de orice tensiune).

Desigur ne aflăm în fața unui debut regizoral, dar oare nu se putea învăța din succesele și mai ales din insuccesele predecesorilor, fără a le repeta?

Adina DARIAN

ISTORIA UNUI EȘEC

Cenușa, o producție a studiourilor poloneze.

REGIA: Andrzej Wajda

SCENARIUL: Aleksander Scibor-Rylski

IMAGINEA: Jerzy Lipman

MUZICA: Andrzej Markowski

INTERPRETEAZĂ: Daniel Olbrychski, Boguslaw Kierc, Piotr Wysocki, Beata Tyszkiewicz, Pola Raksa

Se pare că, după un îndelung antrenament de spectator cinematografic, pasionații peliculei ajung să recunoască lesne — indiferent de tema și de subiectul unui film — „marca depusă", „școala", cutare mod particular de afirmare a adevărului, cutare procedeu caracteristic de reprezentare a vieții, cutare fel de a exprima relațiile dintre oameni, cu alte cuvinte specificul național de creație al respectivei producții.

Numeroase filme poloneze din ultimele două decenii — majoritatea admirabile — sunt consacrate războiului și urmărilor lui dramatice. Ecoul catastrofei mondiale e prezent, într-un fel sau într-altul, în cea mai inocentă poveste de dragoste sau în cine știe ce alertă comedie. Cred că pot distinge o anumită obsesie tragică a neîmplinirii, o deznădăjduită renunțare, un consens al decepției, o dezabuzare intelectuală în fața efortului de reintegrare în ritmul creației pașnice.

Ezit să numesc viziunea asta despre oameni — justificată probabil în parte de contextul istoric — „amărăciunea poloneză". Conceptul de amărăciune poloneză e transferat și asupra temelor clasice. Evenimentele istorice ale secolului trecut sunt contemplate cu detașare modernă și cu tristețea unui contemporan fără iluzii. Faptul istoric este interpretat potrivit unei dialectici speciale subsumate imanenței destinului.

În lupta pentru cîștigarea independenței, Polonia a fost victima unor eșecuri succesive pricinuite de cauze economice și sociale interne și de rațiuni ale politicii internaționale europene, determinată în acel moment de expansionismul napoleonian.

În **Cenușa,** Andrzey Wajda contemplă destinul tragic al Poloniei acelei vremi, sigilate de trădări și de inevitabil, și caută să-l justifice artistic în numele unui explicabil orgoliu național care, neputîndu-se mulțumi cu dialectica ineluctabilă a istoriei, reclamă temeiul metafizic al tragediei prescrise.

Acceptînd această premisă, în care perspectiva istorică e numai un „efect de perspectivă" artistică, filmul lui Wajda poate fi judecat în sensul în care l-a conceput autorul. Nu-mi pot îngădui să discut valabilitatea implicațiilor istorice pentru că ignor detaliile și subsensurile evenimentelor zbuciumatei istorii poloneze. De aceea, lăsîndu-i regizorului răspunderea viziunii istorice, îmi îndrept atenția asupra rezolvării artistice a momentelor acestei epopei cinematografice.

Unicul reproș care i se poate face din acest punct de vedere, din păcate reproș esențial cred, este lungimea nemotivată. Aproape fiecare secvență este realizată cu o acuratețe vrednică de toată lauda. Dar aproape fiecare secvență durează nemăsurat de mult, nu numai raportată la economia generală a filmului (despre asta nu-ți poți da seama decît la sfîrșitul proiecției), ci și la ritmul ei interior, la calitatea și la importanța evenimentelor pe care le comunică. O fotografie sobră, inteligentă, refuzînd unghiuri de filmare neobișnuite, asigură cadrelor o incontestabilă frumusețe plastică. La montaj însă, regizorul n-are curajul să renunțe: planurile își pierd valoarea funcțională și se leagă în gol, ca o suită de fotografii în mișcare, nemaiservind ideea, ba cîteodată diluînd-o.

Petrecerea din casa boiernașului Olbromski este precedată de sosirea oaspeților care străbat un peisaj de iarnă într-o nesfîrșită cursă cu săniile. Adolescentul Rafal Olbromski, întorcîndu-se dintr-o inocentă escapadă galantă, este atacat de lupi. Urmărirea și lupta lui cu lupul sunt spectaculoase, dar secvența are o utilitate cinematografică discutabilă: ilustrează explicația pe care o va da ulterior fratelui său ca să-și justifice părăsirea casei părintești și ruperea relațiilor cu Olbromski-tatăl. În casa prințesei Elzbieta, soție de șambelan, Rafal ia parte la un bal organizat pentru a le înlesni lui și prietenului său Krzysztof trecerea ilicită a graniței austriace. Prea multe sunt dansurile, prea lungi planurile. După un interludiu erotic sfîrșit în zori (trupurile goale ale amanților adaugă un cadru frumos dar de prisos secvenței), prințesa contemplă un inutil dans în sala balului. Aceleași balerine profesioniste, încălțate în papuci de balet (neglijență inexplicabilă)! În fine, un ultim exemplu, din care se vede cum adausul parazitar anulează efectul artistic al unei scene.

În timpul campaniei napoleoniene din Spania, la care participă și regimente poloneze, cavaleria șarjează într-o vale îngustă și lungă, baricadele apărate de țărani. Sensul secvenței este invarianța acțiunilor militare, repetarea mecanică a actului belicos, sacrificiul uman dureros și inutilitatea lui finală, falsa grandoare militară. Ideea este realizată cinematografic printr-o lungă urmărire paralelă a șarjelor succesive împotriva baricadelor succesive: spectatorul are sentimentul că asistă la o singură șarjă neîntreruptă împotriva unei singure baricade. Scena culminează cu șarja cailor cu șeile goale. Efectul emoțional considerabil este însă anulat de apariția unor planuri ce reiau cavalcada cu oameni în șei.

Incontestabil că Wajda detestă războiul și că nu precupețește nimic spre a stîrni în spectatori dezgustul pentru calamitățile pe care le provoacă. Dar insistența asupra atrocităților devine obsesivă și, pe alocuri, jenantă. E puțin sadism intelectual în revenirea permanentă și necruțătoare la detalii care ar fi cîștigat o mai mare forță de convingere dacă ar fi fost utilizate mai parcimonios în film. Există o risipă de intenții nefinalizate și un abuz de explicații, subliniate greoi, care împing treptat la oboseală. Realismul acțiunii, urmărirea detaliului pitoresc și memorabil sunt în contrasens cu muzica de „căptușeală": coruri patriotice, imnuri etc. Adeseori regizorul preferă calea cea mai puțin cinematografică pentru a rezolva ecuația unei scene. Comandantul unui detașament de cavaleriști se teme că ovăzul pe care-l rechiziționează de la țăranii spanioli e otrăvit și, ca să se convingă, obligă o venerabilă bunică și pe nepoțelul ei să mănînce. Spectatorul nu se îndoiește de spiritul de sacrificiu al bătrînei, dar regizorul profită de prilej și mai adaugă filmului o lungă scenă cu moartea calului lui Krzysztof. Animalul se rostogolește de la o înălțime amețitoare într-o prăpastie zdrobindu-se de stînci, urmărit de aparatul de filmat cu un interes stînjenitor. O scurtă scenă cu bunica și cu nepoțelul murind sau morți ar fi soluționat mai cinematografic (și mai scurt, chiar dacă mai puțin spectaculos) drumul de la cauză la efect. Alteori filmul face apel la poncife de peliculă mută sau la simboluri de un gust îndoielnic. Un fierar bate cu barosul lama unei săbii și-o înroșește în foc. Prin cadru trece un ofițer călare și meșteșugarul îi înmînează arma, încă albă de căldură dar necălită. Gestul e de o grandilocvență puerilă, rudă cu Napoleonul din film vorbind franțuzește cu accent (nu corsican, ci slav). Interludiul erotic al lui Rafal și al prințesei Elzbieta se consumă pudic în culisele ecranului pe care o briză de mult cunoscută din cinematograf agită niște perdele în fața unei ferestre deschise. Îmi explic anevoie cum se împacă asemeni greșeli de gust cu excelente scurte planuri vibrînd de sugestie concentrată: la un bivuac, un husar francez spală într-o baltă în care se scaldă bivoli, drapelul companiei. Krzysztof Cedro și căpitanul Wyganowski discută despre atrocitatea inevitabilă a războiului într-o chilie în care zace o călugăriță tînără cu un pumnal în piept, pentru că a preferat să-și dea singură moartea ca să evite dezonorarea. Scena scurtă și necesară progresiei acțiunii filmului este un insert de calitate între niște secvențe cu lupte de stradă, cu violuri, cu aiuritoare intermedii simulînd nebunia, cu jafuri, cu orori de tot chipul etalate pe numeroase minute de proiecție.

Capitularea Mantovei și trădarea căreia îi cad victimă polonezii predați austriecilor sunt admirabil realizate plastic. Dar procedeele picturale (mișcarea trupelor, jocurile de culoare alb, negru, cenușiu) sunt reluate și în alte împrejurări, în alte scene de lupte și forța de unicat este diminuată prin repetarea nesusținută dramatic.

Excelent realizate și investite cu sensuri poetice sunt morțile personajelor. Căpitanul Wyganowski agonizează gol, despuiat de jefuitorii de cadavre, pe un maidan în fața Zaragozei. Krzysztof Cedro, prietenul lui Rafal, încearcă zadarnic să lupte cu vîntul, acoperind cadavrul gol cu pietriș. Prințul Gintult, intelectualul rafinat, întristat de cunoaștere, decepționat de trădări și de eroism inutil, neputînd să evite ocultismul de duzină al francmasoneriei, moare decent, ca un iluminat. Peste rămășițele lui arde Polonia și incendiul îi calcinează leșul, care, fumegînd, pare sub stratul de cenușă, lespede mormîntală cu simulacrul unui cavaler răposat.

Cenușa e un film inegal, șovăitor, cu insistențe nejustificate și cu abandonări nemotivate, cu eroi inconsistenți robiți unui destin neconvingător. Povestea aceasta despre eșecuri și destrămări e parțial un eșec artistic pentru că un creator îndrăzneț a vrut să substituie ritmului istoriei un ritm propriu. Epopeea se scrie în hexametri și prozodia clasică îngăduie puține licențe poetice.

Remus VLADIMIR

DEPĂȘIND HANDICAPUL MANIERISMULUI

Magazinul de pe strada mare, o producție a studiourilor din R. S. Cehoslovacă.

REGIA: Ján Kadar, Elmar Klos.

SCENARIUL: Jan Kadar, Elmar Klos, Ladislav Grossman.

IMAGINEA: Vladimir Novotny.

MUZICA: Zdenek Liska.

INTERPRETEAZĂ: Josef Kroner, Ida Kaminska.

Distins cu Premiul „Oscar" 1965 pentru cel mai bun film.

Datele pe care le oferă ca premise filmul **Magazinul de pe strada mare** nu par la început de loc captivante. Un meseriaș de cartier, niciodată văzut la lucru, cam leneș după aparențe și cam abulic, vorbind mereu în dodii și împiedecîndu-se pe drum de potcoave pierdute, cu ochii pe cer după berze — ne reține cu greu atenția, deși presimțim că autorii vor face din el erou de dramă. Indolent și stîngaci, individul pare mai degrabă fără nici o meserie, deși lumea vorbește că ar avea una. Fără tragere de inimă pentru muncă, se învîrtește inutil prin casă, după fusta nevestei, cu toate că e de presupus că își îndeplinește obligațiile de soț fără să aibă nici în această privință vocație, ci aproape în silă. Nevastă-sa se plînge că i-a dat dumnezeu un asemenea bărbat care nu e bun de nimic și o mai și încurcă. Picat parcă din cer, cam șui poate, absent și străin la tot ce-l în jur, inaderent la mediul social din care face parte, individul — pe nume Tono — se simte înțeles doar de o biată javră pe care o poartă după sine și o strigă cu un nume eminamente intelectual: Esența. Ceea ce intrigă nu sînt însă datele personajului, ci, cum spuneam, presentimentul, că el și nu altcineva va deveni erou — nu de comedie, nu de parodie, ci tocmai de dramă.

O dată depășit handicapul primelor secvențe, personajul și filmul cîștigă însă în interes. Procesul de trezire a conștiinței chiar la un asemenea exemplar uman se va dovedi din multe puncte de vedere revelator. Cumnatul lui Tono, șef al organizației fasciste locale dintr-un orășel slovac, în timpul ocupației hitleriste, își fericește ruda, făcîndu-l stăpîn al unei umile prăvălii de pe strada mare a tîrgului, care aparține unei bătrîne evreice. Bătrîna trăiește, mai vădit decît succesorul ei, cu totul în afara timpului — e și reumatică, are gută, nu aude și nici nu prea vede bine. Pentru orice eventualitate, ea zîmbește continuu, cu un zîmbet stins, extatic; întrucît nu știe nimic din ce se întîmplă în lume, n-a auzit nici de război, nici de persecuțiile rasiale, i se pare că e vorba doar de o șotie atunci cînd Tono vine să ia în primire prăvălia.

Ceea ce urmează în film este o analiză fin nuanțată a relațiilor dintre bătrînă și succesorul pe care ea va continua să-l considere un fel de salariat, fiindcă individul nu îndrăznește s-o facă să înțeleagă deloc despre ce este vorba în realitate. Intervine și comunitatea evreească, profitînd de atitudinea înțelegătoare a slovacului, ca să-și salveze coreligionara, oferindu-i în schimb lui Tono avantaje secrete de asociat la prăvălie, un fel de subvenție lunară din partea comunității, fiindcă prăvălia — o jalnică mercerie — nu produce mai nimic. Cu acest preț, eroul nostru acceptă să joace rolul de paravan, ca s-o ferească pe bătrînă de persecuție și de expulzare, intrînd totodată și în intimitățile casei — în solitudinea sufocantă a bătrînei, respirînd zilnic atmosfera îmbîcsită a interiorului ei cufundat în semiobscuritate, supraîncărcat cu mobile străvechi — un adevărat mormînt de amintiri, în obiecte și în cuvinte, fiindcă bătrîna îi și vorbește de tinerețe, îi arată fotografii și medalioane, și pomenește desigur și de rudele ei din America. Uneori, gheboasă și cu același surîs stins, extatic, dansează chiar, după melodia care mai e descifrată cu greu de pe o placă uzată, pusă la un gramofon prăfuit. Atmosfera — deși trădează un anumit manierism în realizare — se compune astfel unitar. Interpretarea actoricească iese din comun. Ida Kaminska compune rolul bătrînei realizînd o asemenea concordanță tipologică și de comportament, tradus într-o infinitate de expresii și de gesturi, încît atinge nivelul desăvîrșitei verosimilități, cu calitățile dar și uneori cu riscul pe care această performanță îl implică: lipsa unei minime și necesare detașări de datele personajului.

Drama se desfășoară în continuare, ca un dialog absurd între doi infirmi, într-un context social-istoric ostil. Bătrîna este infirmă prin bătrînețe și boală, bărbatul fiind din fire slab și fricos, iar la primejdie și la beție surexcitat și isteric. Sentimentele care îl domină pe erou sînt mila față de bătrînă și frica față de nevastă-sa. Acestea îl și fac să rămînă la prăvălie și să accepte tacit tîrgul care i se propune, deși nici aici nu se pricepe la nimic și acum e rîndul bătrînei să se plîngă că face totul de-a-ndoaselea. Slăbiciunea și inerția îl mînă însă inexorabil către dramă. Raporturile noi în care intră îl obligă la o atitudine, îi solicită simțul de răspundere uman și voința. Autorii surprind astfel toate datele personajului, cu o rară luciditate și precizie. Revoltele sale împotriva propriei condiții, deși violente, poartă amprenta neputinței și sînt doar niște ieșiri efemere și lamentabile. După ce se lasă îmbrobodit și de cumnat, și de nevastă, și de ceilalți, se răzbună tîrziu și pe neașteptate printr-o ploaie de palme aplicate nevestei, după care fuge de-acasă. Comportarea față de bătrînă va urma același ciclu, analizat pas cu pas de către autori, cu o intuiție

subtilă: el vrea să o ascundă pe patroană în ziua deportării evreilor, apoi i se face frică, vrea să o predea, apoi vrea din nou s-o ascundă și fiindcă dînsa se opune mereu neînțelegînd nimic, o împinge în spatele unei uși, ca s-o încuie acolo, dar din greșeală o și omoară, după care el se sinucide. Pendularea aceasta funestă între milă și frică este magistral surprinsă în toată succesiunea momentelor și susținută printr-o punere în scenă adecvată. Autorii reușesc să depășească în mare măsură handicapul manierismului impunîndu-și o rigoare de factură clasică în narațiune, în punerea în scenă și în montaj, derulînd acțiunea și reacțiile cu maximum de limpezime, în ritmul și la proporțiile lor firești. Prăvălia se află chiar în piața dominată de un stupid monument fascist, la poalele căruia au fost adunați toți cei care urmează a fi deportați. Pe fereastră se văd pregătirile de plecare; se aud vocile brutale de la megafoane, care răzbat însă pînă aici în surdină, filmul fiind lucrat în semitonuri. Bătrîna e în camerele din fund, fără să-nțeleagă nici acum ce se întîmplă; într-un cadru încărcat cu o tristă evlavie — compus savant, cu bătrîna așezată la masă, în fața cărții de rugăciuni, încadrată de două luminări și aparatul retrăgîndu-se pios, ca în fața unui altar, ea se roagă în neștire pentru sănătatea celor dragi, nebănuind că ei au și plecat pe drumul din urmă. Asociatul ei stă în prăvălia din față ascuns după tejghea și bea ca să-și facă curaj. Zadarnic însă, curajul nefiind modul său de existență. Visul, mai degrabă, și el visează într-adevăr în două rînduri cam același lucru — ultima dată în timp ce atîrnă deja de tavan, în final — un vis de om fricos, neputincios și puțin pervers, văzîndu-se pe sine plutind imponderabil, de mînă cu bătrîna, ca un cuplu straniu, surîzător, fericit, în haine de nuntă, singur pe străzile aceluiași oraș, salutați de fanfara militară care cîntă pentru ei un dans suav, pierdut în reverie.

Filmul, deși întîrzie cu oarecari manierisme asupra unei tipologii și a unui mediu închis ermetic, este astfel o operă de sensibilitate unitară, aplicată riguros la subiect, minuțioasă în analiză, cu intuiția vie a mișcărilor psihologice și ca atare revelatoare pentru universul abordat.

Val. S. DELEANU

COMISARUL JUVE DESCOPERĂ „GADGET"-UL

Fantômas se dezlănțuie, o coproducție franco-italiană.
Un film de André Hunebelle.

ADAPTAREA: Jean Halain, Pierre Foucaud

MUZICA: Michel Magne

INTERPRETEAZĂ: Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot, Jacques Dynam, Robert Dalban, Christian Toma

Ultimul **Fantômas** debutează cu o voltă ironică admirabilă; în loc de fond al genericului, un desen animat rezumă, sibilinic și acid, povestea primului **Fantômas**, înțepînd cu un zîmbet tonic baloanele de săpun ale nemaipomenitei aventuri. Nu știu cine este autorul acestui generic, probabil însă că este cel mai bun critic cinematografic al actualei serii de „remake"-uri după Feuillade.

Apoi filmul își derulează peripețiile conform tipicului. Dar trebuie consemnat de la început, și de data aceasta, eșecul final al urmăritorilor lui Fantômas. Deci, spectatorii lui entuziaști (și la această a doua serie au fost copleșitor de mulți) pot fi liniștiți; vor mai avea de savurat destule delicii.

S-a petrecut totuși ceva între cele două serii, în structura fabulației și a personajelor. Nu în ceea ce-l privește pe Fantômas, căci Fantômas a rămas neschimbat. Aceeași excelentă mască, terifiantă și totuși contingentă reprezentărilor noastre cotidiene, cu proeminențele abia schițate ale urechilor, cu ochii hipnotici, cu zîmbetul ușor cinic și invariabil și, mai ales, cu acel violaceu tern, atît de șocant, al figurii sale. (În paranteză fie spus, această operă de machiaj este poate elementul cel mai izbutit al filmului). Diferă în schimb Fandor și Juve, mai precis, diferă relațiile dintre cei doi eroi. Veșnic tînărul Jean Marais este la fel de neobosit, Louis de Funès continuă să fie principalul declanșator al hohotelor de rîs, cu toate acestea, iată că nu mai este Jean Marais cel care dă întotdeauna prima și ultima lovitură, cel care descurcă toate ițele, cel care îi întrece pe toți. Tandemul Fandor-Juve s-a modificat, dînd ultimului cîștig de cauză.

Ce s-a întîmplat? Comisarul Juve a descoperit „gadgets"-urile, revendicîndu-și spectaculos dreptul de intrare în galeria eroilor de aventură moderni, deschisă de James Bond sau Modesty Blaise. Înarmat cu o mînă electronică, cu un trabuc-revolver sau cu o proteză-mitralieră, comisarul Juve este singurul care-i poate ține piept infernalului Fantômas. Judo-ul savant al lui Fandor a trecut pe planul doi. Jean Marais se mai bate de cîteva ori (drăcește, e drept), dar mai mult „de ochii lumii", căci cel care rezolvă situațiile și-l salvează în ultimă instanță chiar și pe Fandor, este comisarul Juve.

Un purist al genului ar vedea în această deplasare de forțe un semn de decadentism; romantismul imaculat al eroului, care luptă cu pumnii goi împotriva mașinațiilor diabolice, a început să se volatilizeze. Să recunoaștem fenomenul și, regretînd dispariția acestei miraculoase aure de cavalerism, să apreciem netulburați ceea ce a rămas intact și în această a doua parte a serialului lui Hunebelle: umorul.

Și aici, capul de afiș rămîne Louis de Funès. O primă secvență a filmului, cea a conferirii Legiunii de Onoare, îi prilejuiește actorului o demonstrație antologică de mimică. Într-un gen apropiat de Birlic, însă mai subtil și mai puțin declamativ, de Funès traversează în acest pasaj o gamă multiplă de sentimente — de la orgoliu la jignire, de la insolență la stupoare vecină cu prostia, de la beatitudine la furie. Aceeași expresivitate și mobilitate facială constituie atu-ul principal al interpretului pe tot parcursul filmului, augmentînd astfel la maximum gagurile imaginate de regizor. În acest domeniu special, Jean Marais îl secondează dezinvolt, însă... îl secondează.

Revanșa lui Jean Marais se conturează abia în final. Saltul lui temerar în spațiu este un gest tîrziu de gratulație față de tipologia tradițională a eroului. Dar și aici, cu toate că producătorii ne asigură că filmările au fost lucrate „pe viu", nu putem să nu zîmbim îngăduitori. De fapt, nici nu era nevoie de acest exces de realism; un trucaj incredibil era poate mai nimerit, căci în **Fantômas** se permite orice — „tout est pris à la légère"...

Desigur, Fantômas nu va fi prins nici în seria a treia. Nici nu o dorim. Mai interesant rămîne de văzut în favoarea cui va tranșa Hunebelle disputa Marais—de-Funès...

Adrian ȚIROIU

UN FILM SINCER

Aventurile lui Werner Holt, o producție a studiourilor din R.D.G.

REGIA: Joachim Kunert

IMAGINEA: Rolf Sohre.

MUZICA: Gerhard Wolgemuth.

INTERPRETEAZĂ: Klaus-Peter Thiele, Manfred Karge, Arno Wyznlewski, Günter Junchaus, Peter Reuss, Dietlinde Greiff, Maria Alexander.

A face astăzi un film de război înseamnă, fără îndoială, a porni la realizarea unei întreprinderi extrem de dificile; dificile nu atît datorită faptului că există diverse modalități — am putea spune: diverse maniere de a realiza un asemenea film — cît pentru imensa **responsabilitate** pe care și-o asumă creatorul, o dată pornit în realizarea unui astfel de proiect. Atîta vreme cît o operă de acest gen vorbește — prin însăși natura sa — despre viață și moarte, despre dragoste și bestialitate; atîta timp cît războiul reprezintă, din păcate, chiar și în zilele noastre **un fapt** — a face, repet, un astfel de film, implică un plus de răspundere, de seriozitate civică; implică un plus de capacitate creatoare și de maturitate artistică.

Studiourile DEFA ne prezintă prin urmare un film de Joachim Kunert (distins anul trecut la Festivalul de la Moscova cu premiul pentru cea mai bună ecranizare — în cazul de față fiind vorba de vol. I al romanului cu același titlu de Dieter Noll), al cărui mesaj se transmite publicului treptat, prin intermediul a trei ore de proiecție. Este un film — poate prea lung — abundînd în intenții și care încearcă, conform celor afirmate de însuși autorul său, să influențeze în bine (modest, desigur) realitatea anilor noștri, opunîndu-i pe ecran, o altă realitate: cea a Germaniei anilor 1939—1945.

Urmărind evoluția unui „caz" (tînărul Holt, luptător al Wermachtului) și temîndu-se permanent de procedeul retrospecțiilor, filmul lui Kunert analizează nu atît transformarea survenită într-un individ izolat, în condițiile frontului și ale unui război categoric pierdut, cît **posibilitatea**, mai precis **necesitatea** acestei transformări a omului, refuzînd schilodirea sufletească pe care încearcă să i-o impună un regim de teroare cum a fost fascismul. Filmul reprezintă un protest; un act de acuzare la adresa unor raționamente social-politice strict-cazone și dement-rasiale.

Analizînd complicatul mecanism demagogic care a dus poporul german în pragul tragediei, filmul lui Kunert devine un foarte actual proces public în jurul problemei tineretului german, așa cum a fost și, mai ales, așa cum a luptat în anii celui de al doilea război mondial.

Prezența influențelor din literatura lui Remarque este vizibilă (la fel ca și în producția vest-germană **Podul**), cu deosebirea însă că pacifismului sceptic, caracteristic marelui scriitor, îi este opusă, de data asta, acțiunea; lupta deschisă împotriva min-

FILMUL PE GLOB

JAMES JOYCE PE ECRAN

Ulysse, adaptarea cinematografică a operei lui James Joyce se află în curs de turnare în Irlanda. Pentru realizatorul Henri Genet, grija principală este să păstreze spiritul, dialogul și ambianța modelului literar. Drept care, printre altele, toate barurile și hotelurile în care-și situează Joyce acțiunea și care l-au obsedat atît pe scriitor, au fost regăsite și vor figura ca decor natural în film.

★

AUTOBIOGRAFIE

Celebra „vamp" a filmului mut și sonor pînă în jurul anilor 1936, Mae West, a scris un scenariu în care-și povestește viața. Titlul filmului: **Aphrodisia.**

★

B.B.B.

Maurice Béjart se va bate la Paris în 1967 pe trei fronturi: dansul, teatrul și filmul, cu Berlioz, Barrault și Bardot. După un scenariu scris chiar de Béjart, filmul în care va juca Brigitte Bardot, în întregime dansat, se va intitula **Erotica**. (Să danseze oare B.B. pe muzică de Berlioz și avîndu-l ca partener pe Jean-Louis Barrault?)

★

ATENTATUL

este primul film de lung metraj pe care tînărul realizator Jean-François Davy l-a terminat în condiții financiare cu adevărat temerare. Eroul principal este un mitoman ale cărui fapte, atît pe plan sentimental cît și social, se opun total „realității văzute de oamenii normali". Meritul esențial al acestui film este de a fi fost făcut prin efortul unor tineri tehnicieni și actori care, pentru a da viață unui proiect ce le stătea de mult la inimă, au constituit la Paris un grup de producție ce-și spune foarte simplu „Echipa cinematografiei independente".

★

VÎNT BUN, PASĂRE ALBASTRĂ!

Pe țărmul Mării Adriatice se va turna un film a cărui temă este pacea și prietenia. **Vînt bun, pasăre albastră!** va fi realizat, în colaborare, de către cineaștii din Leningrad și cei din Belgrad. Regia va purta semnătura leningrădeanului Mihail Erșov.

★

CE E DE FĂCUT?

Romanul scriitorului și filozofului **Cernișevski** „**Ce e de făcut?**" va fi transpus pe ecran la studiourile „**Mosfilm**" de către Vera Stroeva, autoarea filmului **Noi, poporul rus.**

★

NANSEN

este titlul primei coproducții sovieto-norvegiene al cărei scenariu evocă viața celebrului explorator polar Fridjof Nansen.

★

SURPRIZĂ

Rezultatul concursului ce trebuia să desemneze pe cea mai bună interpretă în filmele produse de studiourile „Mosfilm" a fost neașteptat. Majoritatea voturilor a fost acordată școlăriței Lena Proklova, protagonista filmului **Sună, deschideți ușa.** Tînăra „vedetă" joacă în prezent la studiourile „Lenfilm" în producția **Regina zăpezilor** și pentru a nu-și întrerupe școala a fost transferată la un liceu din Leningrad.

cinema

SUPLIMENT

CRONICA

GENICA ATHANASSIOU

De multă vreme doar o umbră printre umbre, cea care acum aproape o jumătate de secol a plecat din România natală ca să caute o glorie efemeră la Paris, a murit în urmă cu cîteva săptămîni. Actriță de teatru (la „Atelier“) cunoscută mai ales pentru extraordinara creație din „Antigona“ lui Cocteau, Genica Athanassiou a rămas în amintirea publicului îndeosebi datorită a două dintre cele mai frumoase filme ale perioadei mute: **Maldone** (1928) și **Păzitorii farului** (1929), ambele realizate de Jean Grémillon. Marele ei merit este de a fi impus un joc bazat pe expresivitatea trupului, nu numai pe cea a figurii, deschizînd astfel calea spre o interpretare mai complexă ce nu a fost, din fericire, abandonată nici pînă azi.

★

BUSHMAN NU MAI E...

În seria creatorilor „trecuți de 70 de ani dar mereu activi“, primul analizat de Jerzy Toeplitz în paginile revistei noastre a fost americanul Francis X. Bushman. Iată însă că marele cineast, interpret a peste 300 de filme, omagiat de noi la începutul anului, a murit de curînd în vîrstă de 83 de ani, în clipa în care se pregătea să joace în primul western din viața sa: **Hountsville.** Se poate spune că a murit „pe scenă“.

★

RECLAMĂ—FERNANDEL

După ce a turnat mai multe filme comerciale pentru televiziunile americană și engleză, Fernandel s-a lăsat convins de o propunere mai „artistică“, tot pentru televiziune: o serie de 26 de filme a 26 minute, despre „cum trebuie să ne petrecem plăcut zilele libere.“ Adică, cum să pescuim, să jucăm golf și să facem echitație. Fernandel, care nu-și pierde niciodată timpul, se va strădui, se pare, să-i învețe pe alții cum să-l irosească pe al lor.

★

ADAMO ȘI FILMUL

După Gilbert Bécaud, Alain Barrière și Guy Béart, Salvatore Adamo își va face la rîndul său debutul ca autor de muzică de film pentru coproducția franco-belgiană **Joi se va cînta ca și duminică.** Vedeta feminină este Marie-France Boyer.

★

BELMONDO, BERGMAN ȘI HUXLEY

Va forma oare Jean-Paul Belmondo împreună cu Ingrid Bergman unul din cuplurile cele mai neașteptate ale noii stagiuni cinematografice? Se pare că regizorul Mauro Bolognini intenționează să reunească la Roma cele două vedete în adaptarea cinematografică a unui roman de Huxley. Titlul filmului: **Cura de odihnă.**

★

LAURENCE OLIVIER COW-BOY

Laurence Olivier va fi protagonistul unui western. Primul din cariera sa. Rod Taylor, care va semna filmul în calitate de producător, i-a propus celebrului actor shakespearian un adevărat personaj din vestul sălbatic. Olivier, mereu tentat de experiențe noi, arde de nerăbdare să înceapă lucrul (comentează presa engleză), numai că, fiind foarte ocupat, îi va fi destul de greu să se împartă între rolul de cow-boy și cel al lui Othello, pe care-l interpretează la Londra de două stagiuni cu un imens succes.

★

CĂRAREA PIERDUTĂ

Gabriel Albicocco turnează la Sologne exterioarele filmului **Le grand Meaulnes,** după celebrul roman al lui Alain Fournier (tradus la noi „Cărarea pierdută“). Rolul titular a fost încredințat unui tînăr student al Conservatorului, Jean Blaise. Isabelle Rivière, sora lui Alain Fournier, participă activ la pregătirea filmului.

★

RECOMPENSĂ

Editura Seghers a primit marele premiu „Leul din San Marco“ la cea de a II-a Mostra Internazionale a cărții și a periodicelor de cinema și televiziune, care s-a ținut la Veneția paralel cu festivalul. Editura franceză a fost premiată pentru ansamblul de lucrări „Dicționarul de cinema“: „Georg Wilhelm Pabst“, „Marcel Carné“ „Max Linder“, „De Sica“, „Pudovkin“, „Elia Kazan“ și „Mack Sennett“.

ciunii și fărădelegii, dorința de a înțelege posibilitatea și cauzele orbirii în masă. Rînd pe rînd ni se înfățișează (prin optica personajului Holt), aspecte caracteristice din școală, viața politică, sau din cadrul educației de familie, dezvăluindu-ni-se totodată procesul de creare a unor monștri (de tipul lui Wolzow, de pildă).

Avînd un ritm oarecum trenant în prima sa parte, abuzînd de lungimi în descrierea faptică (ori, filmul **nefiind** un film de atmosferă) aceste lungimi devin curînd ostentative, obositoare. **Aventurile lui Werner Holt** cunoaște treptat în cea de a doua parte o înviorare; o solicitare mai acută a interesului spectatorului. Joachim Kunert reușește chiar — către sfîrșit — să creeze momente de autentic dramatism, de aspră violență, tratată însă reținut și cu finețe psihologică. Astfel, atunci cînd în final eroul (a cărui șovăire, „oscilare“ în căutarea adevărului e interpretată remarcabil de către foarte tînărul actor Klaus-Peter Thiele), întoarce spatele morții îndreptîndu-se spre viață, spre lumină — aplauzele ce răsună în sală sînt meritate pe deplin.

Neutră în ceea ce privește interioarele (abuzînd, mai ales, de efecte de iluminare prea des întîlnite), imaginea lui Rolf Sohre crește calitativ — surprinzător de mult, chiar — atunci cînd aparatul se mișcă în decor natural; de altfel, majoritatea secvențelor sînt filmate în exterior. O săritură în apă sau traversarea unui pod de cale ferată pot deveni momente de reală poezie, la fel cum urcarea unei scări publice sau calvarul trecerii unui grup de deportați pot realiza trimiteri la o seamă de interesante experiențe ale expresionismului german. Și aceasta fără a altera cu nimic unitatea cromatică a filmului: amestec de cenușiuri, cu rare izbucniri de contraste (canonadele de exemplu). În sfîrșit, o coloană sonoră sobră și de bună calitate tehnică (DEFA nu se dezminte nici de data asta la acest capitol) — în care muzica se rezumă numai la cîteva intervenții, punctînd, realist, momentele de tensiune — vine să întregească această realizare meritorie a studiourilor germane.

Un film sincer, la care s-a muncit mult; un film amar, totuși luminos; un film **actual.** Și o ecranizare — reușită.

Horia PĂTRAȘCU

DEMONII SATIREI

Povestea prostiei mele, o producție a studiourilor din R. P. Ungară.

REGIA: Keleti Marton
SCENARIUL: Gyárfás Miklos
IMAGINEA: Hegyi Barnabás
MUZICA: Fényes Szaboles
INTERPRETEAZĂ: Ruttkay Eva, Basti Lajos, Keleti Krisztina, Irina Petrescu, Varkonyi Zoltan.

La adăpostul unui titlu ironic — pseudo-confesiunea pretinsei prostuțe care ne povestește cum a reușit să ajungă actriță (și mai ales nevasta unui actor de vază), Márton Keleti își pregătește teren pentru un tir cu bătaie mult mai lungă decît avatarurile „candidei“ Kati. Prefăcută candoare care se dovedește pînă la urmă abilă strategie feminină clădită pe arta de a persevera și a lăsa „adversarului“—bărbat iluzia că domină situația.

Ciocnirile, revelațiile, falsele uimiri ale viitoarei actrițe Kati Kábok sînt pentru autorii filmului tot atîtea prilejuri prin care ne invită să privim dintr-un unghi al ironiei active lucrurile tocite, măruntele oportunisme de toate zilele, automatismele — individuale și sociale — devenite ridicole. Ridicolul pe lîngă care trecem uneori nepăsători, ridicolul devenit obișnuință este prins într-o urzeală fină de sugestii satirice; toate au acoperirea spontaneității cu care eroina primește semnalele vieții iar permanentul contrapunct prin care femeia le cîntărește și compară, potrivit unei inteligențe numai de spectator știute, este un îndemn în plus de a nu bagateliza sensul glumei. Citez la întîmplare cîteva trimiteri satirice reușite: rostirea arhiconvențională, proprie unui gen de „teatru“ a unei poezii de dragoste aidoma unui marș militar, cameleonismul criticului oportunist care face praf în public piesa unui scriitor dar la intrarea acestuia în sala de conferințe întoarce discuția cu 180 de grade, lăsînd să se creadă că obiecțiile aparțin de fapt colegilor săi de breaslă, sau infatuarea intelectuală a bărbatului („nu mă amesteca în problemele tale de artă; de asta te-am ținut acasă“, îi spune soției) — toate acestea — și multe altele — nu sînt simple situații cu haz, ci adrese directe, de o vervă amară. Și din acest „joc dublu“ pe care-l fac cineaștii — aparența inofensivă a povestioarei lor și substratul mult mai grav al filmului — scapără un comic subtil, destinat nu atît să stoarcă hazul cît să stîrnească demonii satirei.

Cu dezinvoltură, filmul își îngăduie și clipe în care amabilitatea zîmbetului înlocuiește înțepătura rîsului, ca în scena „flirtului“ dintre soț și actrița franceză — sugerată cu grație de Irina Petrescu (invitată să joace în acest film). Sursa zîmbetului provine aici dintr-o aglomerare de închipuiri ale eroinei, bolnavă „de teatru“ (pentru că dorește atît de mult să fie actriță, Kati Kábok ajunge într-o zi să-și imagineze propria moarte, spectaculoasă, cu chipuri teatral împietrite, iar într-un alt moment de reverie își „vede“ soțul costumat à la Rakosy și descinzînd țanțoș dintr-o caleașcă de epocă). Rapelul la scenă, momentele de teatru în film accentuează ideea de joc dublu — atît al autorilor care construiesc o poveste cinematografică din multe elemente în aparență necinematografice — cît și al eroinei, a cărei autoironie („doamne, cît de talentată mă simt în fiecare dimineață“ — exclamă ea într-o scenă de început), capătă savoarea unei desprinderi lucide dar neostentative de propria persoană.

Ducînd aproape tot filmul pe umerii săi, Eva Ruttkay — actriță cu o deosebită disponibilitate pentru toate gamele și nuanțele de interpretare, realizează performanța de a-și purta fulgerător personajul într-o zonă unde este greu de delimitat jocul dublu al eroinei de propriul său joc actoricesc, și el tot dublu. Dublu în sensul cu care ne-au obișnuit interpreții moderni care atunci cînd simt că-și iau personajul prea în serios și nu e cazul, pleacă — cum spunea cineva — în căutarea non-actorului care zace în fiecare dintre ei, încercînd atunci să-și asume ceva din detașarea spectatorului. Cel mai irezistibil, mai grațios și mai îndrăcit farmec feminin n-ar putea să apere de risc o astfel de întreprindere dacă pe lîngă, și mai presus de toate acestea, nu s-ar afla inteligența. Adică exact ceea ce aduce pe ecran Ruttkay Eva.

M. MIHĂILESCU

ODISEEA UNEI SINGURĂTĂȚI

Porumbelul de argilă, o producție a studiourilor iugoslave.

REGIA: Tomo Ianić
SCENARIUL: Dorde Lebović
IMAGINEA: M. Dikosavljević
MUZICA: Bojan Adamić
INTERPRETEAZĂ: Zoran Radmilović, Tatjana Salaj, Bata Zivojinović, Rejhan Demirzić.

Cînd nu e spleen capricios, lamentația unei neputințe de comunicare, singurătatea rezultată dintr-un complex de împrejurări istorice (ca în filmul lui Ianic), din care omul se zbate să iasă, să restabilească punțile brutal sfărîmate de război, această singurătate are în ea ceva măreț și tragic. Eroul **Porumbelului de argilă** se definește nu atît prin ceea ce întreprinde (e comandantul unei grupe de rezistență, prins de nemți refuză să vorbească, e eliberat neașteptat — stratagemă a Gestapoului ca să-l compromită în ochii tovarășilor și astfel să fie obligat să trădeze), cît prin înfruntarea demnă a unui supliciu moral mai chinuitor: imposibilitatea de comunicare cu ai săi, deși e lăsat în libertate. Toate arestările ulterioare, crimele pe care le comite SS-ul îi vor fi atribuite de aici încolo celui eliberat, pentru că oamenii nu au cum să lupte cu aparențele care, toate, îl acuză pe fostul comandant. Un singur prieten al lui Predrag încearcă să nu-și otrăvească sufletul cu îndoieli, să păstreze neștirbită încrederea în vechiul tovarăș de lupte. O disciplină severă dar necesară a muncii ilegale, în astfel de condiții de război, îl obligă însă pînă la urmă și pe acesta să acționeze in extremis. Să încerce să-l pedepsească pe „trădător“. Hăituit de Gestapo și totodată de ai săi care vor să-l ucidă, acest biet „porumbel de argilă“ devine — ca porumbelul din bîlciuri — ținta tuturor — dușmani și prieteni.

Iată o situație de un dramatism extrem, condusă spre un deznodămînt-surpriză de o echipă de cineaști ce cunosc bine arta suspensului psihologic. Prins între cele două extreme (Gestapo și grupa de muncitori dintr-un depou ce vor să organizeze aruncarea în aer a unor vagoane cu muniții) — extreme cam ostentativ realizate filmic (chipul apăsat bestial și perfid al eternului SS-ist, cele imobil de dîrze ale muncitorilor) — eroul dramei, Predrag, polarizează în schimb întreaga subtilitate analitică și emoțională a realizatorilor filmului. Pasivitatea lui aparentă — de fapt o adevărată bravură a răbdării, a „rezistenței la tăcere“ (proba supremă de tărie morală pînă și pentru temerarul cosmonaut, care, închis în cabina sa nu poate auzi alt glas decît al astrelor) devine un gest **activ, ofensiv,** un fel de replică la resemnarea cu care eroii literaturii absurdului (alți mari însingurați care i-au inspirat, evident, pe cineaștii iugoslavi) acceptă fatalitatea claustrării. Și aici „cercul morții“ (spirituale mai

degrabă decît fizice) se strînge amenințător în jurul eroului, absurdul pare a guverna această existență tragică, asemănătoare cu cea a Domnului K. din „Procesul“ lui Kafka. Decît că „ciudățenia“ (consideră cei care nu-l înțeleg pe tînărul nostru, și printre aceștia femeia care îl iubește și-i reproșează încăpățînarea, „eroismul lui gratuit“) lui Predrag este că el continuă să creadă și să lupte pentru a fi crezut de ai săi. El știe că nu absurdul, ci o conjunctură nefavorabilă ce impune o hotărîre menită să salveze pe tovarășii lui de eventuale trădări, îi obligă să-l ucidă. Și nu fuge laș din calea lor (așa cum îi propune femeia) ci caută, cu un curaj al răbdării ce atinge sublimul în final, să le dovedească nevinovăția sa. Cînd, grav rănit, înainte de a-și pierde cunoștința, trage inelul de siguranță declanșînd explozia și zărește pentru o clipă în ochii tovarășilor surpriza și bucuria, Predrag e fericit. Singurul moment cînd acest chip crispat, hăituit (interpretat cu o remarcabilă finețe a micromimicii de actorul Zoran Radmilović, premiat anul acesta la Festivalul de la Pola) se destinde într-un zîmbet. Într-un triumf. Triumful răbdării și al încrederii în oameni, indiferent de împrejurări, de aparențe.

Ceea ce ridică valoarea acestui film — înnobilat de o idee nouă despre eroism, de o interpretare actoricească nuanțată și rafinată — este iscusitul dialog imagine-sunet stabilit printr-o fructuoasă colaborare a operatorului de imagine cu regizorul și inginerul de sunet. De-a lungul unui zid alb, de o luminozitate intensă, dureroasă, aparatul proiectează siluetele deținuților istoviți de bătăi, surprinși în diverse atitudini, ca niște basoreliefuri vii ale durerii. Un sunet strident, percutant, se transformă treptat într-un fel de melodie înceată, un blues ca un lamento negru, ce însoțește acum această stranie călătorie în infernul prin care a trecut secolul nostru. Pe imaginea curții unde sînt chemați în fața deținuților doi oameni — Predrag și un altul prins o dată cu el, care n-a rezistat însă torturii și a vorbit — muzica pregătește un fel de marș funebru. Dar brusc intervin cîteva note false, aproape parodice și ne vom lămuri curînd de ce. Execuția e o înscenare a Gestapoului pentru a face un erou (pentru ochii celor de afară) din cel care a trădat și pe care-l împușcă, iar tocmai cel care a rezistat eroic, Predrag, e grațiat ca să fie compromis. O avalanșă de coarde pregătesc — muzical — uimirea și bucuria eliberării. Dar totul durează o secundă: Predrag înțelege stratagema, și plecarea sa din închisoare, apoi rătăcirea pe străzile pustii și imposibilitatea — de fiecare dată — de a restabili contactele cu ai săi, va fi însoțită tot timpul de un blues cald și trist, ca o confesiune. Singura confesiune pe care o face acest erou claustrat. Interesantă e și prelucrarea muzicală a unor sunete concrete, transformate treptat în muzică. Primul telefon pe care încearcă să-l dea prietenilor săi cel eliberat răsună lung, în gol. Cei de la capătul firului nu sînt acasă sau nu vor să răspundă. Pe clădirea întunecată ce va rămîne mereu tăcută, inaccesibilă, univers închis care i se va refuza sistematic, ostil, eroului de aici înainte, aparatul se plimbă fără rost ca și omul. Țîrîitul sporind pustiul devine motiv muzical preluînd sentimentul de singurătate, incomunicabilitate al eroului.

Exemplele sînt multe dar ne vom opri aici, ca să constatăm contribuția originală pe care o aduce acest film jugoslav pe un teren tematic atît de frecventat.

Alice MĂNOIU

FILME PREZENTATE ÎN CADRUL ZILELOR FILMULUI SOVIETIC

UNDELE UNEI STRANII POEZII

Nimeni nu voia să moară, o producție a studiourilor lituaniene.

SCENARIUL ȘI REGIA: Vitautas Jalakiavicus

IMAGINEA: Ionas Grițius

INTERPRETEAZĂ: Bruno Oja, Bronus Babkauskas, Donatas Banionis, Via Artmande, R. Adomaitis.

Nimeni nu voia să moară este o foarte frumoasă povestire cinematografică. Poate fără să epuizeze toate sensurile ce decurg dintr-un scenariu complex, poate lăsînd suspendate unele implicații colaterale, dar zugrăvind într-o modalitate poetică un moment istoric concret.

Un an după cel de-al doilea război mondial, într-un sat lituanian se produc repetate ciocniri între țărani și o bandă teroristă adăpostită în pădure, care uneltește împotriva legilor și autorității statului sovietic. Înfruntarea lor, rezolvată dinamic cu urmăriri, încăierări, focuri de armă și repetate suspensuri, apropie, pe alocuri, filmul de genul polițist. Dar toată această mobilitate exterioară rămîne pe undeva la periferia intențiilor autorilor. De fapt, ciocnirea se produce dincolo de aparențe, la nivelul unor conștiințe sociale ce se opun și regizorul investighează mai mult psihologia eroilor decît rezultatul acțiunilor lor.

În satul cu pricina toți președinții gospodăriei sînt omorîți de această bandă care pedepsește prin sînge pe cei ce ajută statul. Filmul începe prin uciderea celui de-al cincilea președinte. Cei patru feciori ai săi hotărăsc să pedepsească nelegiuirile. Acționînd în comun, fiecare alege însă o altă cale de sancționare. Unii în limitele unui personalism îngust, alții ridicînd-o la principiul slujirii dreptății și vieții comunității.

Nimeni nu voia să moară impresionează prin sobrietate, reflectată atît în justa concentrare dramatică a scenariului, cît și în compoziția actorilor care redau printr-un joc relaxat, fără stridențe, patimile arzătoare ce se întrevăd la temelia temperamentului eroilor. În special Bruno Oja, Bronus Babkauskas și Donatas Banionis (căruia i s-a acordat premiu pentru interpretare masculină la Festivalul de la Karlovy Vary) conturează personaje veridice, emoționante.

Cred însă că fascinația pe care filmul o exercită se datorește în mare parte plasticii. Epica evenimentelor se liricizează prin interpretarea pe care le-o dă imaginea. Mișcarea actorilor în cadru — mișcare spectaculos cinematografică — și coeziunea pe care aceasta o realizează cu stilul imaginii degajă o frumusețe ciudată. Satul lituanian cu casele construite din bîrne, înălțate la hotarul dintre pădure și întinderi de nesfîrșit, cînd umbrit de ceață, cînd limpezit de ecourile îndepărtate ale vînturilor Mării Baltice, poate însăși compoziția aerului sau chiar lumina plein-air-ului din ținuturile Lituaniei, aliate însă, fără îndoială, cu măiestria operatorului Ionas Grițius creează o ambianță de tonuri și semitonuri de gri, aproape o cromie de griuri de o deosebită expresivitate dramatică. Imaginea pune parcă stăpînire pe acțiune, o modelează, atenuîndu-i răbufnirile, violențele și revarsă peste întreg filmul undele unei stranii poezii.

Simona DARIE

EVIDENȚA ȘARJEI

Feriți-vă automobilul, o producție a studiourilor Mosfilm.

REGIA: E. Riazanov

SCENARIUL: E. Braghinski, E. Riazanov

IMAGINEA: A. Mukasei, V. Nahabțev

INTERPRETEAZĂ: Inokenti Smoktunovski, Oleg Efremov, Olga Aroseva, Liubov Dobrajanskaia.

Există filme polițiste și de aventuri în care cantitatea de exagerare este atît de mare încît dau senzația de parodie. Există și un public ce nu recunoaște parodia ca atare și cu un aer doct iese din sala de proiecție condamnînd filmul pentru „exagerări“. În primul caz, evidența este prea șarjată, în cel de al doilea, publicul n-a simțit evidența șarjei. Pentru a ocoli această din urmă primejdie, regizorul filmului **Feriți-vă automobilul** folosește un comentariu ironic pentru ca toți muritorii să înțeleagă că au de-a face cu o parodie. Și ca în orice parodie, elementele definitorii și stereotipe ale formulei parodiate sînt utilizate hiperbolic pînă la ridicol, privite cu o distanțare malițioasă.

Dar dacă filmul acesta ar fi numai o parodie, n-ar fi dintre cele mai strălucite. Regizorul folosește arsenalul unei formule de deriziune stabilită ca tip printr-o serie de reușite cinematografice. O umbră se prelinge pe lîngă ziduri într-o atmosferă plină de mister. Din tenebre se conturează eroul (fulgarin cu gulerul ridicat, pălărie moale, fața ascunsă), o mînă înmănușată încearcă să deschidă un lacăt ajutîndu-se de o „licoare“ misterioasă; dar misterul se destramă repede: pe sticlă scrie prozaic „Untdelemn“ iar pe mănușile cu care a „operat“ spărgătorul o foarte zeloasă ajutoare de anchetator descifrează marca fabricii „Bumbacul“. Rîsul se declanșează îndată precizînd intenția parodică a filmului. Numai că alături de parodia clișeelor „policier“-ului se constituie, parcă independent, un al doilea film despre un personaj straniu, un fel de haiduc don-quijottesc din zilele noastre care își asumă răspunderea de a pedepsi singur, cu mijloace bizare, necinstea din jur. Se stabilește așadar un ingenios quiproquo care depășește aria parodiei. Eroul, Detocikin ' (Copilărosul), este luat de toți drept om cinstit, cînd de fapt e hoț; în realitate tot el este cel cinstit, pentru că păgubașii de la care fură automobilele sînt ei niște hoți: un vînzător care și-a făcut mașina luînd mită, un preot ce-și cumpără „Moskviciul“ din obolul dreptcredincioșilor etc.

Eroul traduce filmic mai puțin un individ cît o poziție față de o realitate, un refuz la necinste. Acționează conform unui impuls generat de simțul său de dreptate dar se va ciocni de încorsetata legiferare juridică. Senzația continuă de persiflare se va topi într-un final trist: cinstitul și naivul erou e pedepsit de împărțitorii dreptății, în numele formalului și formalităților.

Smoktunovski (Detocikin), pentru prima oară pe ecranele noastre într-un rol de comedie, construiește un personaj dintr-o multitudine de fațete ce închid un sentiment justițiar exprimat mai altfel decît normele comune. Este poate un Hulot, ca puritate și chiar ca dispreț, dar mai activ. Și filmul se încheie cu un zîmbet-plîns al eroului, întors din penitența impusă de justiția formelor.

Dacă parodia suferă de lipsă de ritm, de repetări, de formule banalizate, al doilea film (cum am numit eu această poveste — adiacentă — despre un personaj straniu), existent numai prin persoana lui Detocikin, este rotund și complet. Fără fisuri.

Florica ICHIM

„CADENȚA“ LUI SMOKTUNOVSKI

Cineva în timpul vizionării șoptea cu un amestec de admirație și mai ales dezamăgire: „Dar Detocikin ăsta nu e un personaj de comedie! E mai degrabă tragic“. Ceea ce vecinului — purist al genurilor — i se părea o eroare de concepție sau interpretare, pe mine m-a entuziasmat. Nici în trecutul cinematografului despărțirea n-a fost atît de netă, dar oricum, a trebuit să apară și în arta mezină o bătălie „à la Hernani“. Ea a început în comedie o dată cu Keaton și Chaplin. Rafinamentul psihologic al primului, candoarea lirică a celuilalt întregeau peisajul uman, complex, indiferent de rama în care-l plasau. Mai de curînd Billy Wilder cu **Apartamentul**, **Unora le place jazzul** sau **Irma la douce** mută hotarul dintre burlesc și tragic pînă la confundare. Mai greu s-a realizat simbioza în dramă. Mult mai tîrziu, Mario Monicelli avea să impună cu filmul **Marele război** eroi de un comic zguduitor în interpretarea inegalabililor Sordi și Gassman. (Ceea ce nu înseamnă, desigur, că sub forma unor „elemente“ restrînse, comicul nu s-a infiltrat mai demult în cinedramă).

Nu personajul ca atare din **Feriți-vă automobilul** (film pe care eu îl consider valoros nu atît pentru ironia anti-polițistă — cam acuzată — cît pentru finețea autoparodiei) e inedit ca factură, ci interpretul. Scepticul intelectual din **9 zile** al lui Romm, gînditorul original al lui Hamlet — operă capitală în creația tînărului actor sovietic. Aici Smoktunovski demonstrează nu numai disponibilitatea — pe care la urma urmei o au mulți actori pentru compoziție — dar un talent complex, de formație modernă, care se mișcă cu ușurință, în cadrul unui singur personaj, între tragedie și umor. Povestea lui Detocikin, hoț de automobile animat de nobile impulsuri (e un fel de justițiar sui-generis: fură de la escroci și oferă bani căminelor de copii) pare desprinsă direct din universul „Sufletelor moarte“. Dacă n-ar fi parodia ce pigmentează cu nerv pățaniile nemaiîntîlnitului personaj din zilele noastre, te-ai crede în plină ecra-

nizare după Gogol. Dar, vorba unui scriitor: Cum toți descindem din „Mantaua", filiația nu deranjează. Sporește chiar originalitatea filmului.

Revenind la Smoktunovski. El „joacă" o convenție, un argument, cu atare sinceră vibrație încît personajul-parodie, personajul fantastic, personajul-pretext (pentru că Detocikin e un fel de cal troian conceput pentru o ofensivă — foarte concretă — împotriva unor scleroze locale tip „instructajul" schematic dintr-un cerc de amatori ai Thaliei ori un anume sentimentalism lînced) se încarcă de o largă umanitate. Dar nu livresc-moralizatoare cum au conceput-o scenariștii, ci una cotidiană, cu stare civilă și permis de liberă trecere pe străzile oricărui oraș din lume. Și asta datorită interpretului care ridică personajul, de la stadiul de maniac, monoman, la acela al unei interesante generalități artistice. Mi se pare că sub masca compusă din paradoxuri: inocență și rafinament, sinceritate și cabotinism, a acestui mărunt Detocikin, Smoktunovski și-a găsit o mare libertate de acțiune. Ciudat, dar tocmai într-un rol oarecare, dintr-o comedie oarecare, s-a putut manifesta mai puternic personalitatea, inventivitatea creatoare, contribuția unui artist. Nemaiexistînd rigorile textului shakespearian (în care fiecare gest devenea citat sacru) sau îndrumarea prea atentă a lui Romm care-l încorseta într-o măsură pe Smoktunovski în **9 zile dintr-un an**, interpretul se lasă în voia talentului și **creează**. Ca într-un concert în care un solist de geniu își cîntă inspirata cadență.

Actorul nu-și mai tatonează, precaut, un personaj care-l intimidează, ci modelează cu îndrăzneală un lut inform, dîndu-i grația, spontaneitatea artei; nu se mai privește în oglindă să-și potrivească gestul cu rima celebră. Dar tot ce „compune" aici pare autentic. Și mersul ușor gîrbovit (intenție de caricatură a misteriosului personaj în fulgarin) și privirea de pîndă abilă ce contrazicea rîsul timp și aerul de mincinos „constrîns" sau de umilință prefăcută a îndrăgostitului vinovat, față de iubita sa, dar gata cînd n-are încotro să se dedea la șantaj sentimental. Dacă nu m-aș teme de revolta prejudecăților, m-aș hazarda să spun: iată, în ciuda aparențelor, cum acest modest „Automobil" a putut reprezenta „proba de foc" pentru un mare actor.

Al. CREȚULESCU

RESUSCITAREA BALADEI

Balada din Hevsursk, o producție a studiourilor sovietice.

REGIA: S. Managadze.
SCENARIUL: G. Mdivani.
IMAGINEA: G. Celidze.
INTERPRETEAZĂ: S. Ciaureli, T. Arciuvadze, K. Daușvili, D. Abașidze.

Balada din Hevsursk nu este un film de factură etnografică, sau o monografie a vechilor obiceiuri și tradiții ale muntenilor gruzini, cum s-ar părea la prima vedere. Deși elementele de natură folclorică abundă, filmul derivă în primul rînd din acel filon foarte bogat al „cinematografiei poetice" care în ultimul deceniu a luat un avînt deosebit în Uniunea Sovietică. Chiar dacă elementele locale, ineditul pitoresc, ceremoniile și riturile unei vechi populații sînt trecute în revistă cu o fervoare aproape documentară, ele reprezintă în ultimă analiză metafore, metafore ale unei concepții despre lume pe care intriga le unește într-un argument epic, care actualizează un motiv tipic vechii balade epice: rivalitățile violente în căutarea dragostei unei fete. Ca și în vechea baladă, rivalitățile vor duce la un desnodămînt tragic: distrugerea ființei iubite. Căci bărbatul iubit aparține altei lumi. Și atunci dragostea în loc să facă bine, ucide. Un pictor renumit din Tbilisi întovărășește pe un prieten din copilărie în îndepărtatele locuri natale, în străvechea așezare aflată pe un podiș uitat de lume, undeva în creierul munților. Aici pictorul care se rupsese de pămîntul de baștină are revelația păstrării intacte a satului strămoșesc cocoțat pe coasta unui munte, cu riturile și tradițiile unei vechi civilizații pastorale. Într-adevăr, aspectul acestui loc este foarte straniu și grupul de clădiri adunate ca un fagure aduc parcă cu aspectul unei mănăstiri tibetane. În vale, pe podiș, vestiții călăreți gruzini se dezlănțuie în curse amețitoare: aici regizorul subliniază pe drept cuvînt un alt aspect inedit al locurilor, acest aspect de Far West sălbatic. Cadrele și poezia naturii sînt într-adevăr remarcabile, locurile posedă o ciudățenie rar întîlnită. Aspectul plastic al acestui film poetic este fundamental.

Seninătatea și nevinovăția locurilor sînt simbolizate de o fată zglobie și ciudată, pentru care pictorul reprezintă la rîndul său o lume de basm. O viață idilică deci, care își dezvăluie însă în curînd aspectele ei crude. Un flăcău din sat, cel mai violent și mai semeț, din gelozie îi aține calea pictorului și încearcă să-l ucidă într-o luptă cu săbiile, după un vechi obicei al locului, sălbatic. Pictorul este acela care ucide. Și această întîmplare tragică deslănțuie o reacție în lanț; ea pune în mișcare, după un alt obicei local, o adevărată vendetta care se soldează cu moartea fetei. Aproape ca în vechea baladă populară spaniolă, care a servit ca subiect lui Federico Garcia Lorca. Abătut și deprimat, pictorul se reîntoarce la oraș, după ce, fără voie, a lăsat două victime în urma sa. Plimbarea sa turistică se transformase într-un anotimp al sîngelui.

Dacă plastica locurilor și poezia sălbatică a naturii este excelentă, subiectul și desnodămîntul cuprind într-o resuscitare ingenioasă a baladei — un sîmbure filozofic prețios. Idilismul vechii vieți patriarhale către care te simți uneori irezistibil atras conține însă — complementar — și un fel de cruzime invizibilă, care lasă patimile să se dezlănțuie ca o furie neînfrînată. În raport cu aceasta, omul civilizat conține în schimb o doză salutară de „disponibilitate", un mecanism de inhibiție a pasiunii care face posibilă însăși conviețuirea socială. Păcat că o asemenea temă grandioasă și acest cadru uimitor care ar fi încîntat pe un Cacoyannis sau pe un Dovjenko este uneori supus unei tratări convenționale, cu iz manierist, cu secvențe care se complac într-o ostentație demonstrativă a pitorescului și a riturilor. Datorită acestui decorativism facil, filmul în ciuda unor remarcabile calități vizuale și de scenariu nu atinge profunzimea, pe care am fi dorit-o. Este sigur însă că de regizorul S. Managadze vom mai auzi.

Horia BRATU

CRITICA JURNALIERĂ

Aproape pe neobservate s-a ivit în lumea presei și în cîmpul spiritului o plantă nouă, critica televiziunii. Spun pe neobservate, referindu-mă în primul rînd la realizatorii de emisiuni, căci nicăieri nu e mai puțin cultivată această plantă ca între pereții capitonați ai platourilor ori între zidurile, surde la zgomotele exterioare, ale feluritelor redacții. Totuși, dacă n-ar avea cititori, această cronică nu și-ar găsi loc în atîtea publicații și nu s-ar bucura de periodicitatea apariției. Rezultă că gazetele răspund prin critica de televiziune mai cu seamă nevoii a zeci de mii de spectatori, de a-și verifica observațiile directe și de a-și vedea exprimate anumite cerințe adresate micului ecran. O atestă, de altfel, și scrisorile trimise ziarelor: foarte multe semnate de cititori, doar cîte una răzleață, din partea vreunui cîntăreț ori regizor supărat și mai niciuna cu firma studioului.

Că actul critic public e util televiziunii, nu încape nici o îndoială. După fericita formulă a lui George Călinescu, criticul este acela care organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare, și e lesne de înțeles ce însemnătate capătă această acțiune de organizare a impresiilor în condițiile unui proces de asimilare cu un ritm atît de viu cum este acela al însumării televiziunii în universul nostru cotidian.

Critica e, deocamdată, într-o fază embrionară. Își caută și ea specificitatea, temele, ba chiar și vocabularul propriu. Erorile și eșecurile televiziunii sînt, într-un fel, și ale ei. Poate că și izbînzile televiziunii sînt și ale ei... Șovăielile, căutarea, aspirația încă neguroasă spre o fizionomie distinctă, în orice caz sînt comune.

E drept a se afirma că în remarcabilul curs ascendent al mai tuturor emisiunilor, în inventarea a mereu noi forme de transmisie, în experiența generală a televiziunii are o anume pondere și critica? În multe țări o asemenea afirmație a fost făcută. La noi, răspunsul ar trebui să vină din studiouri, unde se află cei mai autorizați specialiști. Dar contactul dintre creatori de televiziune și critici e precar și problema nici n-a fost luată în discuție pînă acum, decît la acel mod pretenesc și surîzător în care întrebării i se răspunde cu o întrebare:

EXISTĂ O CRITICĂ A TELEVIZIUNII?

urmînd a se stabili deci, pur și simplu, dacă e posibilă o discuție.

Nu, nu s-a constituit încă un dialog. „Tribuna" observa (în nr. 40/1966) sub semnătura lui Vasile Lucaciu, că în emisiunea „Colecții și colecționari" se prezintă cîteodată veritabili maniaci, care oricît de simpatici ar fi nu-i pot interesa decît pe psihopatologi. Emisiunea continuă totuși în același spirit. În „Cronica" (nr. 24/1966), Sergiu Teodorovici sesizează caracterul desuet al formulelor de recitare a poeziei, clișeele de prezentare. Ele persistă. „Luceafărul" propune prin Iulian Neacșu (nr. 41/1966) o telerevistă literară, sugerînd și rubrici, preocupări, direcții de investigare a universului cărții românești. Critica literară e însă mereu absentă din programul săptămînal. „Informația Bucureștiului" (L. Dumitrescu, nr. 4055/1966) își exprimă nădejdea că emisiunile consacrate copiilor vor căpăta un colorit mai viu, o tematică mai diversă, mai multă atractivitate. Nădejdile rămîn deocamdată numai ale cronicarului Felicia Antip (care constată în „Flacăra", nr. 41/1966) incompatibilitatea structurală dintre spectacolul cu public alcătuit din figuranți și transmisia pe micul ecran. Va avea audiență această îndreptățită observație? În februarie, notam în această pagină că majoritatea documentarelor produse de televiziune au un comentariu pluvios, supraabundent. În vara am putut vedea documentare cu un comentariu torențial. „Contemporanul" (nr. 11/1966) sesiza, prin Ecaterina Oproiu, prezența neconformă a multor cîntăreți — stingheri, țepeni sau fals joviali, lovind cu disperată exuberanță mobilele, instrumentele, șoldurile proprii, ori trăgînd de microfon ca de o parîmă. Între timp acest gen de manifestări pare a se fi generalizat...

Televiziunea are libertatea deplină de a considera sau desconsidera critica și uneori chiar datoria de a nu o lua în seamă — mai ales cînd curge printre rînduri o unsuroasă emulsie de „felicitări", cînd se relatează peliculele cinematografice ori se întreprind convalescente dări de seamă asupra transmisiunii meciurilor, cînd se propun rețete ignorînd vădit infrastructura specifică — și, firește, în numeroase alte cazuri. Critica are, la rîndu-i, deplina libertate de a considera și desconsidera ce crede de cuviință, de a judeca programele sistematic ori la întîmplare, ordonat calendaristic sau în zig-zag. Numai a ignora televiziunea îi este imposibil — căci s-ar condamna la neființă. Reciproca nu e valabilă, dar e foarte frecventă: televiziunea pare a ignora critica. Dacă e numai o aparență, să ne bucurăm de adevărul ascuns deocamdată privirii. Dar în acest caz, care sînt formele de sensibilizare față de semnalele opiniei publice?

cinema

SUPLIMENT

CRONICA FILMULUI DE ANIMAȚIE

UN PUNCT DE PORNIRE

Criticii literari se întîlnesc cu scriitorii, cu editorii, cu cititorii, criticii teatrali participă la consfătuiri privind destinul mișcării teatrale, criticii plastici intră în componența juriilor care decid configurația expozițiilor, numai criticii televiziunii și creatorii televiziunii se află compartimentați, incomunicabili, în structuri alveolare. Probabil că e una din vicisitudinile începuturilor.

Cum se vor dezvolta aceste raporturi în viitor?

Ele sînt în funcție de volumul publicisticii consacrate televiziunii și care nu poate fi apanajul exclusiv al criticilor declarați, mai mult sau mai puțin „specializați". Intervențiile în presă ale redactorilor, regizorilor, operatorilor, scenografilor televiziunii sînt acum extrem de rare. Dezbateri asupra programelor nici nu pot fi menționate. Mutațiile diverselor manifestări artistice în funcție de coordonatele noi pe care sînt plasate în fața aparatului, sînt nestudiate; pînă acum, de pildă, n-a apărut nici un studiu despre teatru la televiziune, despre structura grafică a imaginii, despre mișcare în cadru. Fenomenul de televiziune n-a intrat încă în atenția psihologilor, pedagogilor, sociologilor — ca în alte părți — (vezi, de pildă, revista „Europe", aprilie-mai 1966) — și poate că ar fi momentul să se înceapă a se explora, în colective, măcar pe temeiuri publicistice, unele din multiplele implicații ale acestui nou fenomen care se bucură de o atît de largă audiență și are nevoie, într-un fel, de propria sa teorie.

Esențială, în această privință, este generalizarea experienței românești acumulate pînă acum, prin confruntări de idei și colocvii cu publicul. Critica jurnalieră e, în acest sens, un punct de pornire.

Și poate fi un factor de inițiativă, căruia — mai devreme sau mai tîrziu — îi va acorda sprijin televiziunea însăși.

Valentin SILVESTRU

De la studioul ALEXANDRU SAHIA

TITUS MESAROȘ, autorul documentarelor închinate Hidrocentralei de pe Argeș, a început filmările pentru **Petrolul**, un documentar dedicat industriei noastre petrolifere și oamenilor ei. Imaginea va fi semnată de Petre Gheorghe.

★

CONTINUÎND PREOCUPĂRI MAI VECHI, regizoarea Florica Holban va realiza un scurt metraj intitulat **Mama lui Adrian.**

★

ÎN VALEA MOTRULUI, se desfășoară, sub conducerea regizorului Gheorghe Horvath, filmările pentru **Dacă treci Podul ponoarelor.** Atenția realizatorilor se axează asupra noilor mine de cărbune care și-au deschis porțile pe aceste locuri.

★

INTELIGENȚA ȘI CÎT COSTĂ EA este o întrebare la care își propune să răspundă, sub acest titlu, noul film al regizorului Ion Moscu. De remarcat că răspunsul va fi dat prin filmările din fabricile de ciment de la Turda, Medgidia și Bicaz.

★

S-A TERMINAT PROSPECȚIA la filmul **Nuntă mare la olteni.** Regizorul Alex. Drăgulescu și operatorul Miliutin Obradovici și-au fixat ca obiective, spre care să-și îndrepte camerele de luat vederi, obiceiurile și tradițiile de nuntă de dincolo de Olt.

★

DACĂ TRECI RÎUL SELELEI este titlul scenariului scris de Gheorghe Tomozei pe care urmează să-l transpună pe peliculă regizorul Paul Orza și operatorul Carol Kovacs. Scurt metrajul va înfățișa locurile copilăriei și adolescenței lui Mihai Eminescu.

★

MONUMENTELE DE ARTĂ din țara noastră constituie o sursă inepuizabilă de imaginație pentru documentariști. **Biserici de lemn** (scenariul și regia Pavel Constantinescu) va încerca să ne convingă o dată în plus de acest adevăr.

★

REGIZORUL ION BOSTAN își continuă filmările pe grindul Kituk (lacul Sinoe) pentru a-și completa secvențele filmate în primăvară. Filmul nu ne va prezenta de astădată păsările care migrează spre țările calde, ci pe acelea care sosesc toamna la noi, de dincolo de cercul polar.

BASM

Fenokitoscop se numea, înainte de apariția peliculei, aparatul cilindric cu fente multiple, prin care, privind în timpul rotirii, vedeai o siluetă mișcînd. Pentru că pe o bandă orizontală, dispusă înlăuntrul cilindrului cu fente, se desena un om în pozițiile descompunerii mișcării, globalul mișcării se refăcea, la învîrtire, prin trecerea fiecărui desen de pe bandă, într-o succesiune rapidă, prin dreptul ochiului, cu întreruperile de o zecime de secundă cerute pentru a se asigura iluzia continuității elanului fiecărei mișcări.

Mi-am reamintit de fenokitoscopul care mai dăinuia ca jucărie acum 40 de ani, spre a-i apropia mental tipul de mișcare convențională la care a recurs Virgil Mocanu, spre a anima pictura **Basmului** lui Firu Dumitrescu. Talentați, amîndoi realizatorii, filmul n-a avut decît de cîștigat din temeritatea lor. (Care constă în a tempera animația, în a o reduce la sugestia mișcării posibile, fără mișcare.)

Basmul e o excelentă peliculă, realizată pe baza unei picturi de tipul icoanelor folclorice pe dosul sticlei. Firu Dumitrescu e un pictor, cum se vede, pătruns de spiritul artei noastre populare. Personajele: Făt-Frumos, Cosînzeana, Zmeul, Pasărea măiastră, măicuța bătrînă cu brîul de lînă (care poate fi și sfînta Duminică), munții care se bat în capete și „pajera" hîlpavă. Acțiunea: Zmeul răpește Cosînzeana și-o ține captivă în turn, Făt-Frumosul, vestit de pasărea măiastră, vine să ucidă zmeul, dar este transformat cu cal cu tot în stană de piatră. Bătrîna lui mamă trimite pasărea măiastră să culeagă, de unde se bat în capete munții, floarea rară care să-l reînvie, apoi reînviatul ucide zmeul și urmează nunta. Realizatorii, Firu Dumitrescu și Virgil Mocanu, au folosit, pentru recapitularea acestor tipice fapte de mitologie românească, tiparele imagistice ale plasticii narațiunii țărănești. Din sus-amintitele icoane ardelene pe sticlă, animîndu-le, cu măsură, doar atît cît era absolut necesar pentru ca statismul, structural pentru tipul de imagine din icoanele pe sticlă, să fie atenuat în vederea narațiunii, ei au extras tipurile personajelor, grafia, cromatica și punerea în pagină naivă, antiperspectivală. Ceea ce constituie meritul lor principal este faptul de a fi înțeles caracterul decorativ, lipsit de tridimensionalitate, al proiectării personajelor în cadrul icoanei pe sticlă. Desenatorii n-au încercat să reia personajul, văzut într-o poziție, și să-l decline la toate modurile, trecîndu-l prin toate pozițiile. Rotirea Făt-Frumosului în jurul axei sale l-ar fi transformat, din personaj de basm descins din plastica țăranului român, într-o marionetă de teatru cult. Animînd pictura lui Firu Dumitrescu, V. Mocanu a avut bunul simț și buna inspirație de a impune siluetelor, păstrate tot timpul acțiunii la aceeași formulă, a proiecției ei laterale sau frontale asupra căreia am surprins-o inițial, o mișcare redusă, minimă; calul nu-și mișcă picioarele, într-a-ripate, alternîndu-le pe cele dinspre privitor cu cele din partea opusă, ci pendulează ca o piesă de ceasornic de bîlci. Cosînzeana și Bătrîna Maică străbat peisajul fără să-și schimbe poziția frontală, prin fotograme din ce în ce mai apropiate doar, de figura statică în continuare. Mișcarea nu e a personajului, ci a camerei, dar efortul de ritmică e bine realizat, în scena bătăliilor dintre zmeu și Făt-Frumos, dintre Făt-Frumos și balaur etc. Săgetarea pajerei de foc a zmeului, Făt-Frumos o execută ridicînd arcul lateral, dar privind frontal, ca o mașinărie cu figuri de la tirurile populare din bîlciuri, acționate cu mecanism de ceasornic. Trecerile de la zi la noapte, de la noapte la zi, de la codrul împietrit o dată cu Făt-Frumos, la noua lui primăvară de după învierea eroului, sînt realizate speculîndu-se cu inteligență calitățile calorice ale culorii și luminii proiectate asupra picturilor.

Păstrarea narației la sugestia implicată în imaginea statică, lipsa oricărui mimetism, lipsa decalcului după tipicele pelicule animate din trecutul genului, care proiectau personajele din toate direcțiile, rotind parcă obiectivul în jurul lor, respectarea proiecției unilaterale în plan, sînt îndrăzneli care fac prețul acestor încercări. Dacă banda sonoră ar merge pe o linie de stilizare la fel de valabilă, și nu s-ar menține într-un decalc naturalist după realitate, **Basmul** ar fi unul dintre cele mai reușite filme de animație ale noastre.

Ion FRUNZETTI

De la studioul ANIMAFILM

ION POPESCU GOPO continuă să fie prezent pe platourile studioului Animafilm cu „pilulele" sale pe care a început să le creeze în serie. Fiind vorba de un gen eminamente antinarativ, temele și subiectele noilor sale desene animate vor fi cunoscute la premieră.

★

REGIZORUL SASU EDUARD se încumetă, la primul său film, să reia o temă tratată în desene animate semnate de McLarren și Vukotić. **Apartamentul** este titlul acestui film care are ca personaje simbolice doi atomi ce trec prin diferite stadii de dezvoltare sau dezagregare, în funcție de situația în care se găsesc cele două personaje reale: două vecine.

★

HORIA ȘTEFĂNESCU realizează un desen animat intitulat **Răzbunarea.** Va fi oare vorba de o răzbunare a personajelor din **Gura lumii** — filmul său de debut, premiat la Mamaia?

★

FANTEZIE sau **TENTAȚIE** iată dilema care-l preocupă în prezent pe regizorul Bob Călinescu. E vorba de titlul nedefinitivat al unui nou film de păpuși. Prolific, regizorul a început totodată un serial pentru copii: **Aventurile lui Păcălici**, care se pare că nu naște dileme.

★

FLORIN ANGHELESCU a ajuns la seria a IV-a (**Expresul de noapte**) a pățaniilor cunoscutului său personaj din **Aventurile lui Bobo.** De astă dată eroul va căpăta înfățișarea unui detectiv.

★

TIVISOC și TIVISMOC este titlul cărții după care, autorul ei, Nicolescu-Plopșor, a scris scenariul **Fiii lui Păcală.** Regia filmului va aparține lui George Sibianu.

★

LEUL PE NUME FELIX apare în viața de familie drept cel mai supus soț. Temutul rege al junglei devine astfel victima nevinovatelor dorinți ale consoartei. Aceasta este pe scurt intriga unui desen animat semnat de Marin Ionescu.

FESTIVALUL DE LA PÉCS A ÎNCEPUT SĂ AIBĂ TRADIŢIE

Urmărind mai mult sau mai puţin organizat în decursul anilor operele produse de cinematografia unei ţări anume, asistînd în ultimă instanţă la un festival naţional, îţi poţi face o idee despre ceea ce reprezintă această artă în ţara respectivă, despre tendinţele şi chiar despre închegarea unei şcoli, dacă este cazul.

Cel de-al doilea festival de lung metraj de la Pécs ne-a pus în faţa unei selecţii strînse din producţia cinematografică maghiară a ultimelor douăsprezece luni, dîndu-ne totodată posibilitatea să revedem, pe cît posibil, operele mai reprezentative produse în ultimii ani.

Au apărut oare în producţiile maghiare recente — ca de pildă filmele lui Iancsó Miklos, Kovács András, Felix Mariassy, Kardos Ferenc şi Rózsa Iános şi ale altora — semnele unei reînnoiri, ale unor preocupări comune, trăsături caracteristice concordante? Se poate vorbi de o şcoală maghiară de film sau nu asistăm decît la manifestări mai mult sau mai puţin viguroase ale unor forţe creatoare individuale?

ASIMILARE NEEPIGONICĂ

De la bun început trebuie remarcat — şi acest lucru a făcut şi obiectul unei mese rotunde desfăşurate în timpul festivalului — că influenţele altor cinematografii şi curente se fac simţite la cineaştii unguri, deşi operele lor poartă pecetea, pînă la urmă, a unor personalităţi originale şi puternice în raport cu temele tratate. Stilul laconic, de pildă al lui Iancsó Miklos, deţinătorul Marelui premiu cu filmul **Cei fără de speranţă**, îl apropie de Kawalerowicz sau de regizorii japonezi, în vreme ce Kovács András (**Zile îngheţate**, prezentat în afara concursului) pune în valoare experienţa ciné-vérité-ului, tinzînd să construiască un realism psihologic epic. O personalitate, o optică, referinţe tematice, tradiţii diferite caracterizează operele acestor creatori. Totuşi, în cazul lor este vorba mai mult decît de izbucnirea, la întîmplare, a unor talente noi: ne aflăm mai degrabă în faţa unui proces cu rădăcini comune care se nutreşte din idei identice. Sursele lor ideologice sînt dorinţa de a contribui la revoluţia limbajului cinematografic aşa cum se desfăşoară ea pe plan internaţional, şi strădania de a aplica la cinematografia maghiară, la exprimarea cît mai adevărată a realităţilor naţionale, achiziţiile de limbaj şi de structură filmică moderne; dorinţa ca disponibilitatea la asimilarea influenţelor celor mai variate, o dată absorbite şi digerate — nu împrumutate în mod epigonic — să devină parte integrantă din cultura naţională.

DISPERAŢII

Filmul **Cei fără de speranţă** (sau **Disperaţii**) al lui Iancso Miklos este o dovadă a acestei asimilări în sensul cel mai bun al cuvîntului, dublată de puternica personalitate a acestui regizor care a reuşit să dea o operă remarcabilă din punctul de vedere al coeziunii dramatice, cu o zugrăvire psihologică obiectivă, necruţătoare, a personajelor bine individualizate, cu o subtilă analiză a unei situaţii istorice din trecutul altei orînduiri care, în ultimă instanţă, duce la o autocritică naţională, vehiculînd un sens, un mesaj, de adîncă filozofie istorică.

Ne aflăm la sfîrşitul anilor 1860. Guvernul de la Viena decide să-i distrugă pe partizanii lui Kossuth încă foarte numeroşi în Ungaria. Într-o cetate situată undeva în pustă jandarmii au închis cîteva sute de ţărani ca să descopere printre ei pe haiduci (termenul nu este de loc impropriu, ei asemănîndu-se foarte mult cu împărţitorii de dreptate de la noi). Ca să-i facă să vorbească, asupritorii îşi dau curînd seama că ar fi inutil să recurgă la forţă sau la ameninţări, aceşti oameni fiind prea dîrji şi încercaţi pentru a se lăsa încovoiaţi de asprimea captivităţii. Şi atunci se face apel la metode psihologice. Este descoperit un haiduc care are pe conştiinţă uciderea a cinci bogătaşi şi i se făgăduieşte iertarea în schimbul trădării tovarăşilor lui, vinovaţi de mult mai multe crime. Şi acest biet om, ca să-şi scape pielea, îşi va trăda ciracii. Ţăranii însă prind de veste şi încearcă să-l omoare. Pentru a-l pune la adăpost, jandarmii îl închid într-o celulă, dar, ca din neglijenţă, uită să zăvorască alte două celule din vecinătate... A doua zi, trădătorul este găsit sugrumat. Cine l-a ucis? Evident, unul din cei doi din celulele rămase deschise. Dar cei doi sînt tată şi fiu. Tatăl va încerca să-şi scape fiul, iar fiul să-şi salveze tatăl. Cum? Trădînd la rîndul lor, trădînd poate chiar pe cel pe care-l caută de fapt jandarmii: pe Sandor, legendarul revoluţionar care în 1848 îl sprijinise pe Kossuth în lupta pentru independenţa Ungariei. Şi aşa ni se dezvăluie, spre sfîrşit, adevăratul ţel al anchetei: nimicirea rămăşiţelor armatei lui Kossuth şi înnăbuşirea oricărei tentative de revoltă.

Iancso Miklos a tratat acest subiect fără nici un menajament. Ca să arate tragedia situaţiei acestor oameni, el a fost realist la extrem, fără a cădea însă în naturalism. Cu o limpezime a intenţiilor, o aprofundare a lor izvorîtă din analiza unor realităţi naţionale, vădind un mare echilibru al mijloacelor artistice.

Un film matur, unitar, care se detaşează net de tot restul plutonului şi care a meritat pe deplin atît marele premiu cît şi premiul pentru cea mai bună regie. Un film, cum spunea un gazetar invitat la Pécs, care aparţine acelei poezii moderne în care lirismul decurge din conştiinţa intelectuală, în care imparţialitatea curajoasă se aliază armonios cu parţialitatea inteligentă.

PARCIMONIE ŞI RIGOARE

Mai puţin firească mi s-a părut premierea filmului lui Márton Keleti, **Povestea prostiei mele**, nu pentru că nu ar fi un film inteligent, bine făcut, admirabil jucat de Ruttkay Eva (Doris Day, Shirley McLaine, Lili Palmer a filmului maghiar, cum o numesc admiratorii), ci pentru că a stat alături în competiţie cu **Frunza de smochin** a lui Felix Mariassy, nu mai puţin bine realizat, nu mai puţin spiritual, în plus fiind o satiră socială pregnantă, de mare actualitate, a unei societăţi mic-burgheze din provincie, admirabil mediu de cultură pentru oportunismul cel mai cras. Un **Clochemerle** maghiar.

În orice caz, aflîndu-se abia la al doilea festival de lung metraj, cineaştii maghiari au şi dobîndit în singurul an care a trecut din 1965 şi pînă acum, o experienţă utilă. Aceea de a nu risipi premiile, ci de a le acorda cu parcimonie şi chiar cu rigoare, evitînd compromisurile. Un festival naţional—anual mai ales—presupune, prin caracterul său, o selecţie mai blîndă de vreme ce în cele 6 sau 8 zile de concurs trebuie prezentat măcar un film pe seară, iar producţia anuală, în general, netrecînd de 18—20 de pelicule. Iată deci că jumătate, sau aproape jumătate din filmele realizate într-un an, intră în competiţie. Ceea ce nu înseamnă că fiecare dintre ele este desemnat să ia un premiu sau că toate distincţiile aflate într-un palmares trebuie în mod obligatoriu împărţite (după cum ştim, nu de premii ducem lipsă în astfel de manifestări).

Drept care am avut plăcuta surpriză, în finalul festivalului, să-l auzim pe preşedintele juriului făcînd o succintă autocritică la adresa anului precedent şi anunţînd doar atît: marele premiu şi premiul pentru regie şi imagine filmului **Cei fără de speranţă**, regizorului său Iancsó Miklos şi operatorului Somló Tamas, menţiune pentru cel mai îndrăgit spectacol de către public lui Marton Keleti pentru **Povestea prostiei mele**, iar premiul de interpretare feminină actriţei Ruttkay Eva pentru rolul principal din acelaşi film. Practic două filme au obţinut singurele distincţii acordate. Oare nu e mai bine aşa?

Rodica LIPATTI

Redacţia adresează tuturor cititorilor invitaţia de a răspunde la

ACHETA REVISTEI „CINEMA"

Filmele româneşti ale anului 1966

1. Notînd de la 1 la 5 puncte (5 puncte reprezentînd punctajul maxim) următoarele filme româneşti prezentate pe ecrane în anul 1966 (în ordinea premierelor): **Şah la rege, Duminică la ora 6, Calea Victoriei, Serbările galante, Răscoala, Procesul alb, La porţile pămîntului, Haiducii, Steaua fără nume, Vremea zăpezilor, Tunelul, Fantomele se grăbesc, Dr. Faust XX, Golgota.**

2. Motivînd succint punctajul acordat.

Rezultatul anchetei va fi publicat în nr. 2/1967 al revistei „CINEMA". Vor fi publicate, de asemenea, cele mai semnificative răspunsuri, sub semnătura autorilor lor.

Ancheta rămîne deschisă pînă la 30 decembrie 1966. Răspunsurile se primesc pe adresa: Revista CINEMA — Bulevardul Gh. Gheorghiu-Dej, 65, Bucureşti, cu menţiunea **Pentru Anchetă.**

Secvențe





În secolul al XV-lea între Roma și Florența n-au existat întotdeauna bune relații. Au avut loc chiar și lupte... pe atunci — așa cum spun cronicile vremii — foarte serioase. Privindu-le astăzi printr-o prismă comică, regizorul italian Ettore Scola a realizat un film în care și-a ales ca protagoniști pe Vittorio Gassman căruia i-a alăturat pe Claudine Auger și Mickey Rooney (din fotografiile de mai sus).



În studiourile germane «Defa» se acordă o mare importanță filmelor pentru copii. Zeci și zeci de mii de copii din R.D.G. se duc săptămînal la cinema și văd tot soiul de filme, printre care nu întotdeauna exact ceea ce ar trebui să vadă și mai ales să înțeleagă. De aceea problema unor filme care să li se adreseze direct se pune din ce în ce mai acut. Mai cu seamă că în urma unei anchete printre acești microcinefili pasionați s-a constatat că între pasiune și rezultatul ei se trece prin modul de a înțelege filmele, și această înțelegere — cum e și firesc — nu poate depăși vîrsta spectatorilor. Iată de ce «Defa» își propune să formeze publicul cinefil de mîine făcînd filme pentru copiii de azi. Unul din aceste filme este și **Drumul spre Sundevit** în regia lui Heiner Carow. În imaginea noastră micul Tim a pornit-o pe jos spre prietenii săi din Sundevit.



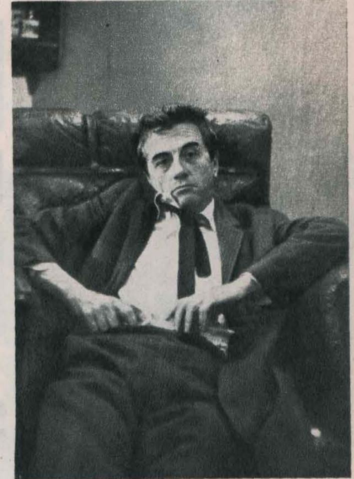
Cary Grant, supranumit de presa Hollywood-ului «Don Juan-ul cu tîmplele albite», «ultimul dintre monștrii sacri», «regele Hollywood-ului», sărbătorește astăzi, la 62 de ani, 33 de ani de carieră cinematografică, timp în care a jucat în nu mai puțin de 73 de filme. Într-adevăr, Cary Grant este unul dintre actorii care nu și-a dezamăgit niciodată spectatorii.



Joan Crawford al cărei joc de o mare profunzime dramatică publicul nostru l-a admirat în rolul ex-vedetei infirme, al cărui drum spre glorie a fost interzis în urma unui accident de care propria-i soră (Bette Davis) nu a fost străină (vă amintiți? E vorba de filmul **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?**) apare în fotografia noastră nu în compania unor protagoniști hollywood-ieni, ci alături de premierul britanic Harold Wilson și de soția sa.



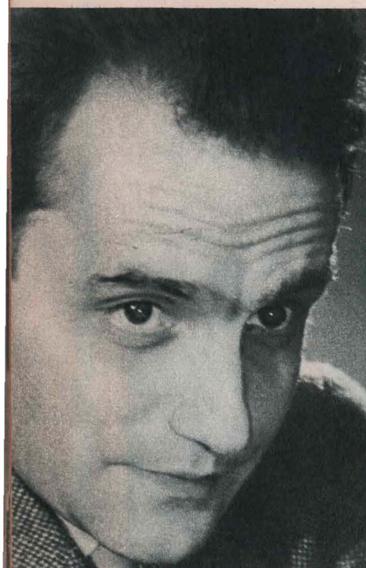
Raquel Welch este o tînără actriță americană al cărei farmec «îl întrece pe cel al Ursulei Andress, care e totuși cea mai frumoasă femeie din lume». Lansată cu mare risipă de dolari și imaginație în reclame răsunătoare, debutanta de ieri e astăzi vedetă și dictează cursul «pieții» hollywood-iene. În fotografia noastră Raquel Welch prezintă publicului pe actorul James Stewart cu prilejul premierei londoneze a filmului său, **Zborul phoenix-ului.**



Eroul filmului **Felul său de a fi** este un personaj anonim, am putea spune, un tînăr oarecare. Acest om este singur, soția și fiica l-au părăsit — și își trece în revistă trecutul. Este momentul în care facem cunoștință cu el. Gîndurile îi vin unul după altul: copilăria, războiul, deportarea într-un lagăr fascist, cariera de funcționar, conflictul crescînd care-l opune soției sale, etc. Dar această îngrămădeală de amintiri este haotică doar în aparență. De fapt, ea se transformă într-un soi de procedură judiciară în care eroul nu este nici martor, nici acuzator și nici judecător. E acuzat. În realitate, el trăiește momentul răfuielilor cu propria-i viață, cu comportarea sa, cu propriul său «fel de a fi». Un film de Jan Rybkowski cu Andrzej Lapicki în rolul principal.



Maroc 7 este titlul unui film produs de casa Rank, turnat în întregime în Maroc. Din distribuție, alături de Elsa Martinelli, Cyd Charisse și Gene Barry, mai face parte și actrița canadiană Alexandra Stewart, cunoscută spectatorilor noștri din filmul **Climate.** Despre ea, regizorul **Marocului 7,** Gerry O'Hara, spune că: «Este actrița al cărei temperament și aspect fizic se schimbă cameleonic și extrem de convingător de la un rol la celălalt. În fotografie o vedem în chip de agentă secretă, lipsită de har și tragere de inimă. În schimb, foarte spectaculoasă.



Iulian MIHU Manole MARCUS și cinematograful elegiac

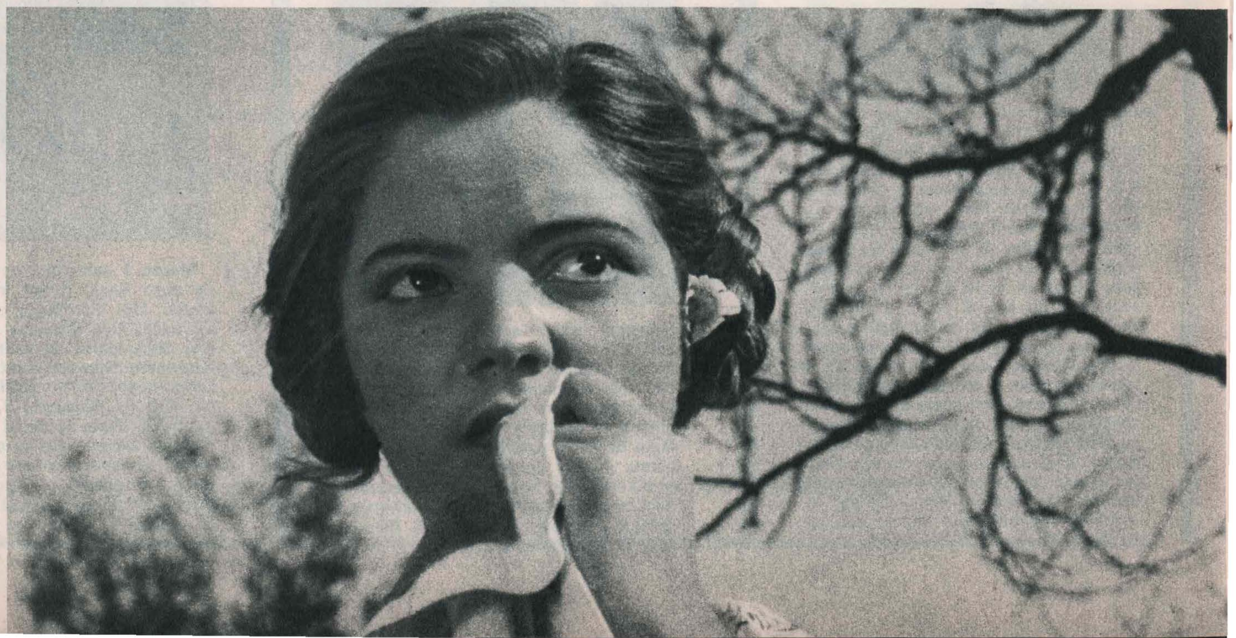




Fără a fi voluminoasă și împlinită, practica — în unele cazuri de mai multe decenii — a cîtorva dintre cineaștii noștri, concentrează într-însa o experiență utilă, uneori revelatoare, alături de o serie de semne de întrebare privind substanța însăși și formele artistice cu care cinematografia noastră aspiră să intre în cîmpul culturii românești, să se afirme în contextul cinematografiei contemporane. Risipite de-a lungul unui număr destul de mare de ani, elementele prețioase ale acestei experiențe solicită un efort de selecție și de sinteză, prin raportarea lor diferențiată la criteriile și categoriile ideologico-estetice, la valorile și spiritul culturii românești, la evoluția artei ecranului. Astfel ele ar cîștiga în proprietate, s-ar elibera de ceea ce mai au vetust sau parazitar, putîndu-se constitui ca filoane ale unei tradiții proprii, ca premise ale unei școli naționale de film. Un schimb de opinii responsabil și larg, printr-o suită de contribuții critice personale angajante, firesc diferite unele de altele sau complementare, ar putea să descifreze structurile proprii, gradul lor de autenticitate și de rezistență. Altfel nici nu ne putem imagina defrișarea prejudecăților și inerțiilor, o emulație ideologică, profesională, reală și creatoare, dacă socotim filmul act de cultură, componentă majoră a unei arte naționale moderne.

Deosebit de ingrată mi se pare soarta unor filme care au stîrnit în jurul lor opinii foarte diferite — ceea ce ar fi normal — dar prea sumare și fără o reală diversitate. Fiindcă, deși au fost diferite, aprecierile s-au redus de regulă, în aceste cazuri, la negări cu argumentații precare, susceptibile de absența receptivității, iar pe de altă parte la îmbrățișări globale, tot atît de deficitare sub raportul argumentației, cu spiritul critic în eclipsă. Găsesc că acesta este un teren de discuție care permite mai generos și solicită cu deosebire un dialog.

Într-o asemenea postură se află filmele lui Iulian Mihu și Manole Marcus care, în tabloul încă prea vag conturat al cinematografiei noastre, încearcă, alături de lucrările altora, să precizeze o direcție aparte de preocupări. Filmele lor nu-și propun să concure, precum cele ale lui Victor Iliu, la crearea elementelor unei mitologii cinematografice naționale și nici nu sînt structurate în epica densă și vibrantă a filmelor lui Liviu Ciulei



Gestul timorat de un ciudat presentiment (Silvia Popovici în La mere**).**

Neprofesionistul Nicolae Duțu a creat în Viața nu iartă **rolul memorabil al preotului militar.**



sau Mircea Mureşan. Adepți ai unui alt tip de cinematograf, preocupați să înfățişeze omul modern la o scară apropiată de 1:1, cei doi regizori se înscriu mai degrabă în direcția realizării unei elegii cinematografice. Ei evocă, în spiritul şi în limitele acestei specii artistice, condiția tragică a omului, cîteva ipostaze ale ei, caracteristice unui trecut apropiat, pe care l-am cunoscut noi înşine şi care ne este încă viu în memorie. De aici şi sentimentul dominant al celor mai multe din filmele lor, propriu speciei elegiace: autorii deplîng soarta eroilor, văzîndu-i mai ales în momente care ne pot stîrni direct compasiunea.

Primul lor film, **La mere,** lucrare de diplomă semnată împreună în 1955, dezvăluia o structură nouă în peisajul filmului românesc, liberă atît de stridențele declarative, cît şi de încorsetarea dramaturgică primitiv-teatrală din unele filme anterioare. **La mere** aducea respirația firească a spațiului, a plein-air-ului, mişcarea naturală a eroilor într-un mediu natural, aparatul mobil urmărind fizionomii, gesturi şi detalii expresive, nestingherite de prejudecățile unei dramaturgii demonstrative — adică elementele simple ale abecedarului şi ale esteticii cinematografice, pe care foarte tinerii cineaşti păreau să şi le fi însuşit cu uşurință, în virtutea unui har încă necunoscut. Aniuta şi Andriuşa, personajele filmului, erau două firi visătoare, unite de o dragoste suavă, cu gesturi indecise, învăluitoare, care insinuau vag dorința, păşind cu grijă pămîntul, neobişnuiți parcă să-l calce cu piciorul gol, deşi revendicau identitatea de țărani. Zîmbetul lor era oferit numai pe jumătate, timorat de un ciudat presentiment că li s-ar putea întîmpla ceva. Trosnetul unui vreasc sub picior îi speria, căpăta proporții şi participa la crearea unei atmosfere de linişte gravă, atunci cînd pătrundeau în grădina boierului ca să fure mere. Episodul amintea de scena biblică a fructului oprit, dar mitul rămînea undeva dincolo de fundal, narațiunea aparținînd altei modalități. Boierul îi prindea furînd şi îl obliga pe Andriuşa s-o bată pe Aniuta. Intervenția violenței în dragostea lor ferită pînă atunci de orice gest cumva dur spulbera totul, pentru că totdeauna în elegii eroii sînt opuşi unor forțe tiranice, care-i înfrîng în confruntări inegale şi nedrepte. Evident, despărțirea nu se producea brusc, ca să nu tulbure moliciunea elegiacă. Cei doi plecau fără să se uite unul la altul, apoi mîinile li se desprindeau încet, ei urcau împreună drumul întoarcerii, aparatul panorama lent proiectîndu-i pe cer despărțiți — se îndepărtau în peisajul calm, crepuscular, iar tîrziu, cînd eroul rămînea în cadru singur, micşorat, comentatorul ne spunea cu o voce reculeasă, în sunetele diminuate ale Serenadei melancolice de Ceaikovski: «De atunci Aniuta şi Andriuşa nu s-au mai întîlnit niciodată».

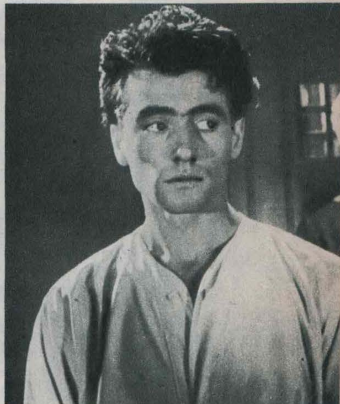
Estetica elegiacă, luminînd după părerea mea cîteva din resorturile intime ale creației celor doi regizori, este însă în epoca noastră dintre cele mai vulnerabile, amenințată de desuetudine, şi numai un simț extrem de exact al măsurii o poate ajuta să treacă pragul spre contemporaneitate. Acest simț funcționează destul de riguros în filmele pe care cei doi regizori le semnează împreună.

În **Viața nu iartă,** film realizat după trei schițe de Alexandru Sahia, autorii nu mai apelează la narațiunea clasică, recurg la o compoziție caleidoscopică, la retrospective în retrospectivă şi aparent sîntem puşi în fața unei structuri noi, atribuită de regulă unui alt tip de cinematograf — «analitic», «psihologic». În realitate, filmul păstrează toate datele unei elegii, începînd de la titlu şi de la genericul în care, contrar obişnuinței, sînt inserate şi scurte caracterizări ale personajelor: tatăl eroului care moare pe front este «o fire slabă», prietenul tatălui era «o fire visătoare», mama e «o fire resemnată», generalul este «apatic» ş.a.m.d. Aceeaşi substanță umană care nu își este propriu-zis supusă unei analize, unei aprecieri diferențiate, ci este doar evocată într-o opoziție disproporționată cu vitregia împrejurărilor. Întreaga soartă a eroilor ne este explicată prin aceste zone de sensibilitate în criză, rezultat fie al unor insuficiențe organice, fie al unei eroziuni sociale şi istorice la care le-a fost supusă ființa, în acest secol dur, tinzînd să dizolve miturile în acidul tare al suferinței şi nedreptății. Tatăl eroului, Vladimir, învățător concentrat în preajma primului război mondial, e resemnat în ideea de datorie şi-şi împuşcă prietenul — un violonist care, nesuportînd servituțile militare, fuge din cazarmă. După ce traversează toate încercările războiului, Vladimir se întoarce acasă schilod şi cu mintea rătăcită. «Totul nu este decît o minciună» spunea violonistul. «Totul n-a fost decît o minciună» spune după război Vladimir. Acesta este «adevărul — mare şi absurd» pe care i l-a dezvăluit războiul şi pe care-l exprimă disperat atunci cînd infirmitatea şi mediul social ostil îl aruncă în afara societății. Autorii înşişi prefigurează ideea într-un fel de dedicație inserată în pregeneric, spunîndu-ne despre eroi că «viața lor n-a fost decît o umbră a măcelului general». Din acest tablou, filmul face totuşi să transpară un fel de duioşie, un surîs trist, ecou tîrziu al unei existențe pierdute, ca în cadrul final, cînd din buzunarul lui Ştefan, fiul lui Vladimir, ucis pe frontul celui de-al doilea război mondial, este scoasă fotografia sa, cu fața tînără, cu ochii vii, cu zîmbetul plin.

Elemente ale aceleiaşi estetici există şi în filmele pe care cei doi regizori le-au realizat ulterior, separat. Aceeaşi disjuncție între o sensibilitate fragilă şi o realitate crudă, în filmul lui Iulian Mihu — **Poveste sentimentală:** medicul bucureştean din zilele noastre care pleacă, din proprie voință şi dintr-un simț absolutist al dreptății,

«Un om obosit» şi «o fire visătoare» (Nicolae Praida şi Vasile Ichim, în Viața nu iartă**).**





în pustietate, lîngă Delta Dunării, luîndu-şi cu sine soția. Aceasta moare accidental, victimă a propriei neputințe de adaptare şi a setei de absolut a soțului, conceput în spiritul eroilor dramelor intelectuale dintre cele două războaie. El îi evocă amintirea rarefiată, neverosimilă în frumusețea ei, de data aceasta rolul fotografiei semnine din ultimul cadru fiind luat de un medalion de sticlă, fixat în stînca lîngă care, cu ani în urmă, pasărea rară rătăcită în aceste locuri sălbatice şi-a pierdut viața. Disocierile sînt şi în acest film globale: eroul fugise din mediul urban invadat de snobism pentru a fi apoi confruntat cu brutalitatea, suspiciunea şi misticismul rural. Apare totuşi o diferență: decizia eroului, puterea lui de a opta, de a cîştiga încrederea oamenilor în care descoperă calități. Un credit mai mare acordat acțiunii prin care personajele se definesc direct, situarea ei într-o geografie naturală care capătă personalitate şi coerență în imagine, sobrietatea expresivă a jocului actoricesc atribuie filmului o remarcabilă unitate stilistică şi de ton. **Străzile au amintiri,** film realizat de Manole Marcus în 1962, nu probează însă acelaşi simț al măsurii. Polarizarea artificioasă de infinită răutate şi cruzime perversă la un pol şi slăbiciunea serafică şi total dezarmată la alt pol este o schemă care apare în acest film despuiată, degenerînd într-un teatralism strident. Tînăra comunistă interogată şi inspectorul de poliție care o ancheteză reproduc aproape cu fidelitate de nuanță unele raporturi din filmul de debut. Anchetatorul, ca şi boierul din **La mere,** este perfid, insinuant; ancheta este pentru el o plăcere perversă, sporită cu inoculări de morfină, la fel cum pentru boier chinuirea celor doi tineri era o diabolică plăcere de bătrînețe, stimulată cu alcool. Victima are şi de data aceasta o expresie impenetrabilă, cu linii placide care ascund slăbiciunea interioară şi spaima, în ciuda seninătății atemporale şi a tăriei pe care o etalează, solicitată de scenariu. De data aceasta fluidul

Irina Petrescu şi Cristea Avram în Poveste sentimentală.





Procesul alb — **un cîștig în direcția conturării unei tipologii realiste (Marga Barbu și Toma Caragiu)**



Înclinația către un lirism substanțial (Maria Clara Sebök și Adrian Moraru în Cartierul veseliei**).**

elegiac pornește de la un scriitor contemporan care privește îndelung niște fotografii vechi — reprezentînd acum o stradă — și care «nu poate să uite» ce a văzut pe fereastră în timpul ultimului război. Este însă uimitor că el n-a văzut decît bombardamente, oameni fugind spre adăposturi, razii, întîlniri conspirative, sabotaje, tipăriri de manifeste, distribuiri de manifeste, interogatorii, oameni urmăriți, agenți care-i urmăresc, oameni schingiuiți, schingiuitori — din toate acestea fiind confecționat un tablou prea sumar pentru ambițiile de generalizare a filmului. O asemenea imagine a unui oraș românesc din timpul războiului și a luptei antifasciste ilegale este cu totul unilaterală și fortuită.

De altfel, nici **Viața nu iartă** nu depășea în întregime handicapul unei optici înguste în evocarea realităților românești interbelice. Pare exclusivistă opoziția la care era rezumată tipologia umană a epocii, compusă din două categorii de existențe: unele slabe, resemnate, visătoare, apatice — celelalte brutale, stupide, afectate, odioase. Între aceste două extreme, Serdici, violonistul debil și fricos care fuge din cazarmă, exprimă disperat un fel de ideologie apatridă. El se tot întreabă: «Țara cui, țara cui?» să o apere. Răspunsul nu i se dă. Or, există totdeauna o țară de apărat și filmul nu ne convinge și nu poate să ne convingă că «totul n-a fost decît o minciună». Ceea ce rămîne autentic în acest film interesant și demn de atenție prin sensibilitatea aparte pe care o probează și formula nouă experimentată, nu este atît suferința invocată de eroii prea debili pentru a rezista încercărilor războiului. Scenele de felul aceleia în care violonistul își contemplă îndelung și demonstrativ mîinile prea delicate pentru ca să sape cu cazmaua adăposturi sau cînd se oprește la instrucție în fața unei machete, mut de groază, refuzînd să înfigă baioneta în ea findcă reprezintă o figură umană — apar naive, false psihologic, manieriste și îndoielnice ca gust, cel puțin în măsura în care autorii insistă asupra lor. Rămîn mai degrabă viabile momentele în care simțim fluxul vieții reale — prima dimineață după venirea de pe front, cînd Vladimir trăiește iluzia regăsirii și se pregătește să plece la școală; sunetele pianului la care dă lecții soția, ca o respirație sonoră a dimineții; perspectiva străzii animate și zgomotoase; scena (din versiunea preliminară de lucru a filmului, intitulată **Moartea tînărului cu termen redus**) în care Ștefan matur își caută tatăl la ospiciu, printre șirurile lungi de bolnavi mîncînd în picioare, la mesele înalte din sufragerie — un fragment de «cinema» de foarte bună calitate, redînd cu o rară forță imaginea unei umanități degradate: o orchestrare intensă și infinit nuanțată a expresiilor tipologice, a ipostazelor de caracter tragi-comice, în uniformitatea vestimentară și de decor, stridența stilizată a ambianței sonore, o mișcare de aparat amplă, dezvăluind strălucit paradoxala diversitate a masei amorfe de suferinzi; parada comemorativă, cu verva temperată de un umor amar, figura preotului militar invalid, devenit paznic al mausoleului și altele. Toate dovedesc vocația regizorilor pentru un cinematograf realist, în care observația percutantă a mediilor sociale, a tipologiei umane, să atingă un înalt grad de precizie, să capete largi rezonanțe. Sînt virtuți prețioase pe care le vom regăsi în multe din secvențele ultimelor filme ale lui Iulian Mihu și Manole Marcus — **Procesul alb** și respectiv **Cartierul veseliei.**

La apariția filmelor **La mere** și **Viața nu iartă**, ni se păruse totuși că ele vor rămîne curînd mult în urmă datorită înaltului nivel care va fi atins ulterior. Astăzi însă, văzîndu-le din nou, constatăm că distanța ce ne separă de ele este în unele zone mai mică decît ne-am fi așteptat. Locul acestor filme în scurta istorie a cinematografiei noastre cîștigă astfel în importanță. Pe de altă parte, este însă evident că filmografia ulterioară a celor doi regizori ar fi avut mai mult de cîștigat printr-o prezență mai mobilă și mai angajată a lor în contemporaneitate. E adevărat, tocmai în acest deceniu decisiv, emulația stîrnită de intrarea în producție a noilor serii de regizori a încetat să mai funcționeze. De abia peste un an, Institutul de artă bucureștean — care și-a reluat din fericire cursurile cinematografice — va promova din nou candidați ai ecranului. Ritmul de lucru de la studioul «București» — în medie un film de regizor la 3 ani — a făcut și el ca unele avînturi ale debutului să se diminueze. De aici și necesitatea ulterioară a unor străduințe cu totul deosebite pentru a cîștiga un nou suflu.

Cele mai recente realizări îi arată pe regizori în plin efort de reconsiderare a propriei lor estetici. Noile filme propun o serie de criterii noi de referință. **Procesul alb** îmbină retrospecțiile cu o epică strînsă, de factură eroică și marchează un cîștig în direcția conturării unei tipologii realiste specifice, dinamice și virile. Pornind de la un scenariu înzestrat cu o mare putere comprehensivă asupra realului, regizorul confirmă însușirea de a insufla cadrelor acea compoziție fluentă pe care cele patru laturi ale cadrului nu par a o stingheri, creîndu-se senzația că ecranul delimitează doar pentru privirea noastră un fragment dintr-o realitate vie, care respiră liber; tot ceea ce aceasta implică drept virtuozitate unitară a decupajului, a montajului în cadru, conduse cu eleganță, într-o dinamică perpetuă care traduce ceva din febrilitatea epocii și a gîndirii. Dar, în încercarea de a renunța la schemele dramatice arbitrare, apare riscul de a escamota cu totul drama, poate și din cauza caracterului ilustrativ-istoric al unor secvențe. În acest film, nimic nu pare să poată afecta realmente eroii — nici trădarea iubitei, nici singurătatea, nici amenințarea morții. Epurarea filmului de sentimentalism nu presupune însă obligatoriu ca personajele să devină mai puțin sensibile la dramă. E un echilibru — între luciditate și dramă — care-și așteaptă soluția în filmele următoare ale regizorului. La rîndul său, Manole Marcus propune elemente noi, ale unui profil propriu, în **Cartierul veseliei**. Fără a se fi încumetat să arunce și el peste bord schemele cunoscute, filmul le-a atenuat, oferind o substanță umană și dramatică mai firească și mai densă decît **Străzile au amintiri**. În măsura în care va găsi unitatea de concepție și de ton a stilului său, renunțînd la șarjă, intuim în Manole Marcus un regizor apt de modulații profunde, înclinat spre un lirism substanțial, capabil să afirme integritatea sentimentelor umane.

Se face astfel simțit un proces de clarificare, salutar în perspectiva confruntării tot mai frecvente a filmului românesc cu valorile literaturii și artei noastre naționale, cu realizările cinematografiei contemporane. De mai multă vreme cineaștii și școlile de film se detașează tot mai net de unele stări de spirit imediat postbelice. Antonioni sau Resnais nu mai cultivă nici ei, în noile lor filme, structurile psihice debile, confuze, inadaptabile societății moderne, deși tocmai acestea erau socotite pînă nu demult ca exprimînd prin excelență sensibilitatea epocii noastre. În al treilea deceniu după război, «spiritul modern» întoarce spre noi o altă față.

Valerian SAVA

VENEȚIA

Bilanțul unei idei la cea de-a 27-a „Mostra d'Arte Cinematografica"

Nu-mi amintesc să fi luat parte, în ultimii cinci ani la vreun festival cinematografic fără să nu se găsească la un moment dat cineva care să spună că asistăm la una din cele mai slabe, mai nesemnificative manifestări ale fenomenului industrial-cultural care a luat naștere la Veneția în 1932 și care a transformat de atunci încoace acest oraș în locul de întîlnire al snobismului internațional. Cînd familia Volpi a lansat ideea de a adăuga cinematografia la celelalte arte care se produceau o dată la doi ani la Bienala de Artă, nimeni nu se gîndea că această «idee bună» colaterală se va impune lăsînd în umbră ramura principală și determinînd un salt atît de radical de la una din definițiile date de dicționar, la alta: de la accepția de expoziție la cea de simulacru. Dar în ce privește cea de-a 27-a ediție a acestui eveniment, care a avut loc la Veneția între 28 august și 10 septembrie 1966, epitetul este de prisos: importanța festivalului de anul acesta nu a constat în filmele prezentate, ci în ideea care a stat la baza prezentării lor.

În cel de-al doilea an al furtunoasei sale domnii asupra evenimentului cel mai spectaculos al stagiunii cinematografice, Luigi Chiarini, înfruntînd singur condițiile cele mai vitrege, a început să redea evenimentului de la Veneția caracterul său de «Mostra». În lunile care preced fiecare festival de la Veneția, speculațiile în jurul demisiei sau concedierii lui Chiarini au furnizat un material îmbelșugat presei galbene, iar presiunile exercitate asupra sa din interiorul industriei cinematografice, a industriei hoteliere, a democrației creștine și a unei întregi serii de alte cercuri reacționare, politice și culturale, se intensifică mereu din momentul în care — acum doi ani — el și-a anunțat noua politică.

Arta este un lucru minunat, susțin aceste forțe, dar nu izbutește să umple nici casele de bani, nici spațiul liber din hoteluri. Ceea ce îi este necesar Veneției este tocmai ceea ce avea înaintea lui Chiarini: «starlete», recepții, fracuri și prezența lumii aristocratice. Iată, spun ei, ce doresc oamenii să vadă cînd vin la Veneția, și astfel sezonul turistic, care în mod normal se încheie în ultima zi a lunii august s-ar putea prelungi cu aproape două săptămîni.

CE ESTE MAI IMPORTANT?

Dacă nu ar exista stelele de cinema, nu ar exista luxul și agitația, sezonul s-ar încheia cu două săptămîni mai devreme, iar puținii iubitori pasionați ai artei filmului ar rătăci singuratici pe terase, printre frunzele moarte. Întrebarea este, așadar: CE ESTE MAI IMPORTANT?

În 1932, cînd concernul Volpi (care deține proprietatea asupra majorității hotelurilor de pe Lido) a înființat «Mostra» nu exista nici o deosebire vizibilă între arta filmului și industria filmului. Ici și colo se manifesta cîte o frîntură de avangardă, dar filmele erau filme, iar toată această zarvă despre **genul** de filme care merită să fie prezentate la un festival și cele care nu merită, avea un caracter academic. Publicul cinematografului și publicul festivalului era unul și același, aspirațiile sale se limitau la evaziune, la materializarea pe ecran a visurilor sale, nu a neliniștilor sale. Astăzi, odată această demarcație stabilită categoric, și după ce victoria artei filmului a devenit absolută, este desigur ridicol să conduci un festival ca și cum ne-am găsi încă în 1932. Dar tocmai acest lucru se străduiește să-l impună familia Volpi.



Filmul americanului Roger Corman, Îngerii sălbatici, are ca interpreți pe fiii unor actori celebri: Nancy Sinatra și Peter Fonda.

Luigi Chiarini are alte concepții, și tocmai în legătură cu această deosebire de concepții a izbucnit lupta pentru controlul asupra festivalului de la Veneția ca manifestare culturală. El consideră pur și simplu că o «Mostra» trebuie să prezinte ziua de mîine a cinematografului, nu ziua de ieri. Și a făcut totul pentru a-și realiza obiectivul. Anul acesta el a preluat practic controlul absolut asupra mecanismului de selecție a filmelor, numind o comisie de selecție (precum și un juriu alcătuit din prieteni și foști colaboratori precum și oameni care îi împărtășesc ideile, respingînd filmele care nu corespund aproape aidoma normelor stabilite de el). Aceasta a determinat în ultimă instanță eliminarea din program a unor filme ca **Margarete**, realizat de Vera Chytilova și **Războiul s-a sfîrșit** al lui Alain Resnais, în favoarea unor alegeri mai puțin fericite, ca de pildă **Fahrenheit 451** al lui Truffaut (în cazul cel mai bun, un Hitchcock nereușit, care dovedește că forța lui Truffaut rezidă în arta detaliului și a emoției umane, și nu în asemenea superproducții costisitoare ca cea de față, pe care a realizat-o fără a cunoaște engleza, pentru studiourile «Universal» din Anglia), **Îngerii sălbatici** al lui Chuck Griffith și Roger Corman din partea S.U.A., **La curée** al lui Vadim din partea Franței și numeroase alte proiecții informative care nu erau noi pentru majoritatea criticilor.

Scandalul în jurul celui de-al doilea film de lung metraj al regizoarei Mai Zetterling, **Jocuri de noapte**, a scos conflictul la lumina zilei. Președintele Bienalei, Marcazzan, a făcut declarații publice în sensul că își rezervă dreptul de a reorganiza «Mostra» întrucît este împotriva modului de administrare a acesteia, și a recurs la amenințări și tentative de a încălca autonomia lui Chiarini. Această greșeală este primejdioasă, deoarece este de natură să întunece faptul că «Mostra» de anul acesta de la Veneția a constituit prima înfruntare adevărată, serioasă și importantă, desfășurată în mod public între forțele vechii școli și cele care cred în cinematograf ca forță artistică în slujba progresului uman. Iar ceea ce a făcut ca festivalul de la Veneția să fie atît de important, a fost mai presus de toate faptul că, fără umbră de îndoială, fără cea mai slabă posibilitate de compromis sau de eroare, forțele progresului au învins. Aceasta deoarece — în ciuda faptului că nu toate filmele au fost bune — ele au fost toate opere cinstite, iar într-un an în care nu s-a realizat prea mult în principalele țări producătoare de filme, cele prezentate la Veneția sînt opere create de oameni care înțeleg filmul ca o formă absolută de angajare în viață nu ca un simplu mijloc de existență. Aceasta este realizarea lui Chiarini și ea nu mai poate fi anulată: el a dovedit că filmul de artă este filmul de mîine.

FILMUL DE ARTĂ – FILMUL DE MÎINE

Pe scurt, despre filmele cele mai bune. Ca de obicei, ordinea premiilor nu corespunde cu valoarea intrinsecă a operelor prezentate deși trebuie spus (și este greu de găsit un alt festival la care să fie cazul) că nici un premiu nu a revenit unui subiect lipsit de valoare. Juriul a acordat Cupa Volpi pentru cea mai bună actriță Nataliei Arinbașarova din Kirghizia pentru creația ei din **Primul învățător**. **Fata fără poveste** realizat de Alexander Kluge a obținut premiul special al juriului, împreună cu Conrad Rooks, autorul filmului **Chappaqua**, tratînd despre efectele LSD-ului, film realizat în mod independent. Marele premiu, Leul de Aur din San Marco, a fost acordat filmului lui Gillo Pontecorvo, **Bătălia din Algeria**, în ciuda vehementelor proteste franceze (deși filmul german, independent și cu totul surprinzător, menționat mai sus, al lui Kluge, ar fi meritat poate această distincție.)

Cupa Volpi pentru interpretare masculină a revenit lui Jacques Perrin pentru creația sa din **O jumătate de om**, primul film pe care regizorul italian Vittorio de Seta l-a realizat după **Bandiții din Orgosolo**, făcut acum aproape cinci ani. Între timp, de Seta a început să se preocupe și de problemele lăuntrice ale omului, povestite în acest film al său (lucru neobișnuit pentru Italia) printr-o analiză crudă. Este un film obsesiv schițînd, într-o fotografie frumoasă, peregrinările sufletești ale unui tînăr italian în raport cu trecutul său de partizan.

Alexander Kluge și-a cîștigat premiul nu numai pentru film ci totodată, după cum se subliniază în argumentația juriului, pentru că acesta a dorit să răsplătească nașterea unei noi cinematografii în Germania. Într-adevăr, filmul lui Kluge nu reprezintă numai o cinematografie de bună calitate — de fapt, s-ar putea susține că în ce privește tehnica pură, este simplu — ci totodată un act social, o atitudine, o critică, o observație și o observație de adîncime. În povestea sa despre o fată pe drumul pierzaniei (luată din cartea sa «Biografii») Kluge acuză de ignoranță și neangajare nu numai societatea germană contemporană, ci și întreaga societate contemporană și afirmă răspicat că lipsa simțului de răspundere a individului din societatea industrială față de semenul său va atrage propria sa prăbușire. Conștiința, afirmă Kluge, înseamnă simț de răspundere. «Orice se întîmplă, se întîmplă din vina fiecăruia, dar dacă fiecare om ar ști acest lucru, am avea paradisul pe pămînt». El folosește numeroase tehnici ale documentarului, îi face pe actori să improvizeze numeroase scene și în cele din urmă procedează la tăieturi în propriul său film și elimină o bună parte din povestea inițială. Nu se preocupă prea mult de îndrumare și explicații, ci urmărește să provoace reflecția.

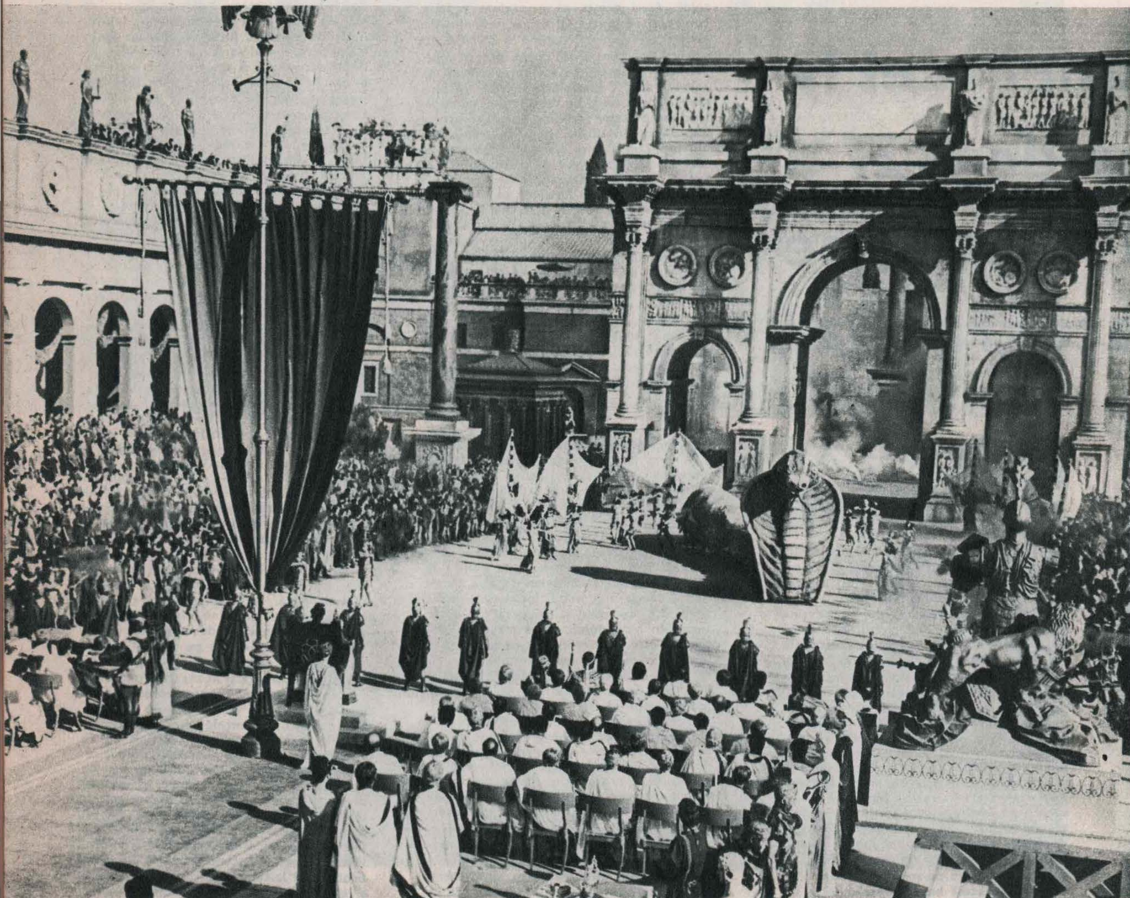
Făcînd bilanțul ideii lui Chiarini, se pot trage mari învățăminte, atît pentru alte festivaluri cît și pentru modul de prezentare a filmelor în general. Dacă competiția dintre festivaluri pentru obținerea celor mai bune filme în fiecare an ar fi lichidată (prin formarea unei uniuni a festivalurilor, întocmai așa cum producătorii se unesc într-o organizație internațională) iar fiecare festival s-ar specializa într-un anumit gen de filme, fără a conferi premii, ci pentru a ridica nivelul comisiilor de selecție pînă acolo încît includerea în programul festivalului să constituie în sine o realizare, ideea «Mostrei» ar putea renaște: festivalurile ar putea deveni din nou centre în care criticii și cinefilii interesați din întreaga lume ar putea afla ce se întîmplă astăzi și ce se va întîmpla mîine în cinematografie. Dacă admitem de la început că există două obiective diferite: distracțiile (fotbalul, cursele de cai, cluburile de noapte, filmele comerciale etc) și experiențe angajante (artă, muzică, tăcere, literatură, cinematograf etc.) putem începe să eliberăm filmul comercial de povara artei și cinematograful de povara distracției. Să lăsăm, așadar, stelele de cinema și pe proprietarii marilor hoteluri cu industria lor, dar să-i lăsăm totodată pe cei interesați să se plimbe nestingheriți printre frunzele moarte, să vizioneze și să discute despre ceea ce îi preocupă cel mai mult: adevăratul cinematograf.

Gideon BACHMANN

cinematograful cinematograful

Film color sau alb-negru? Iată o întrebare care agită de la o vreme spiritul multor cineaști și cinefili. Întrebarea nu și-a aflat încă un răspuns categoric. Creatorii de filme, marii animatori ai acestei arte, teoreticienii ca și spectatorii înșiși, au adesea ezitări. Ceea ce face ca problema să fie analizată și dezbătută cu și mai mare ardoare.

În articolele publicate în acest număr la rubrica «Cine-ideilor» vom încerca să comunicăm cititorilor noștri aspecte ale acestei înfruntări de opinii. Este o înfruntare de o valoare teoretică și practică extrem de importantă pentru că bătălia pentru culoare va determina structura și stilul dezvoltării artei cinematografice, așa cum la timpul ei bătălia pentru sonor a determinat în mod esențial existența filmului contemporan.



Clișeul nostru este în alb și negru. Dar fără culoare ce-ar mai rămîne din magnifica intrare a Cleopatrei în Roma, cu cortegiul ei somptuos? (Cadru din filmul lui Mankiewicz — Cleopatra**).**

PRO SAU CONTRA CULORII?

Filmul în culori e o veche temă de dispută a cineaștilor. Ea revine în actualitate mereu, după ce o bucată de vreme s-ar fi crezut că a fost înmormîntată definitiv, fiindcă nu mai interesează pe nimeni. Brusc însă filmul în culori tentează iarăși realizatori însemnați care-i reiau problemele cu nădejdi noi de rezolvare fericită. (În ultima vreme, Fellini cu **Giulietta și spiritele**, Bergman cu **Despre toate aceste femei**, Truffaut cu **Fahrenheit 451**, Antonioni cu **Deșertul roșu**). Acesta din urmă a făcut chiar declarația senzațională: **«dacă-mi va fi cu putință... filmele pe care le voi turna în viitor vor fi toate în culori»** și a argumentat-o astfel: **«Cinematograful în culori e cinematograful de mîine. Fiindcă lumea de azi, oricît de paradoxal s-ar părea, e mai colorată decît cea de odinioară. Și numai cinematograful în culori poate reprezenta credincios realitatea. Pe de altă parte, cînd televiziunea în culori se va fi afirmat în întreaga lume, publicul filmului în alb și negru nu va mai vrea să știe de acesta, i se va părea un cinematograf de umbre».**

Nu cu mulți ani în urmă, cînd Drever emitea păreri asemănătoare, dădea impresia că predica în deșert. Cinematograful redescoperise gustul filmului în alb-negru și privea cu neascunsă suspiciune culoarea care invadase întreaga producție mondială. Era perioada obișnuită de reflux și acum iată că momentul fluxului revine.

O constatare se impune însă de la început. Tehnica filmului în culori a făcut progrese imense de mult timp. Totuși nicăieri ca în această direcție cinematograful n-a opus o rezistență mai îndîrjită și mai tenace la adoptarea mijloacelor de expresie perfecționate. Cînd s-a descoperit sonorul, filmul mut a murit și nici un argument estetic n-a fost în stare să-l salveze. Ecranul lat tinde rapid la rîndul lui să înlocuiască integral ecranul tradițional. Filmul în alb-negru nu pare însă a se da bătut, ci dimpotrivă îi dispută filmului colorat existența, războiul între ele rămînînd încă pînă la ora aceasta indecis.

Care să fie explicația? Cea mai des furnizată e costul ridicat. Producătorii s-ar speria de devizul unui film în culori, care cere sume mult mai mari și ar prefera peliculele obișnuite. Fellini a arătat însă că aceasta e o pură legendă. **Giulietta și spiritele** n-a întrecut decît cu foarte puțin costul unui film în alb-negru. Pe urmă, producția de serie e aproape în întregime colorată.

Cinematografia țărilor socialiste are cu totul alte

în culori-de mîine?

posibilități financiare. În Uniunea Sovietică se luase la un moment dat hotărîrea să nu se mai facă decît filme colorate. Dar, deși mijloacele existau, decizia a fost curînd părăsită, fiindcă regizorii preferau adesea peliculele în alb-negru. Există deci alte rațiuni mai profunde care mențin încă sub semnul întrebării șansele de succes ale filmului în culori.

ALBUME MAGNIFICE

Împotriva filmului în culori se ridică, iarăși toarte des, un argument de ordin tehnic. Oricîte progrese s-ar fi făcut în această direcție, culoarea naturală cu infinitele ei nuanțe nu e reproductibilă pe pînză. Fatal, o sărăcire se produce și imaginea capătă un aer artificial de carte poștală ilustrată. Argumentul nu e de disprețuit, mai ales că are o bază reală (pelicula ultrasensibilizată nu prinde decît o gamă foarte redusă a nuanțelor în comparație cu retina omenească) dar la examenul riguros se clatină și ea. S-au făcut nu puține filme în culori de o rară somptuozitate picturală. Multe din ele (**Caleașca de aur** al lui Renoir, **Moulin rouge** al lui Houston, **America insolită** al lui Reichenbach, **Umbrelele din Cherbourg** al lui Jacques Demy) sînt sub acest raport o adevărată încîntare pentru priviri. Nu o dată, spectatorul încearcă dorința secretă ca aparatul de proiecție să se oprească spre a putea contempla pe îndelete anumite cadre. Și totuși reușitele de un asemenea tip nu sînt **cinematografice.** Culoarea își trăiește în cazul lor o existență aparte, autonomă. Senzația e că am răsfoit niște albume magnifice de reproduceri și nu că am văzut filme cu o calitate în plus față de cele obișnuite. Virtuțile lor cinematografice (cîte sînt) se afirmă oarecum paralel. Există supraproducții catastrofice (**Șeherezada** de pildă!) dar în care un cadru singur respiră o rară fascinație plastică (grupul cavalerilor în armură intrînd la începutul filmului pe ulițele cetății orientale). Nu tehnica e deci de vină, ci altceva.

VIZIUNEA PICTURALĂ

Ajungem în sfîrșit la argumentele estetice. Dreyer susține cu o obstinație care de-a lungul carierei sale dificile și singulare a devenit respectabilă, că naturalismul e inamicul mortal al culorii în film. Regizorii ar avea ambiția vană să reproducă pur și simplu ceea ce ochiul vede în jur. Dar culoarea, în artă, e o dimensiune subiectivă. Pictorul vorbește prin ea. A venit timpul — spune Dreyer — să facem filme în care cerul să fie o dată verde și iarba albastră. Pledoaria e deci pentru o **viziune** picturală în cinematograf, fără sfieli naturaliste, cu îndrăznelile plasticei din toate timpurile și mai ales de după revoluția impresionistă. Neîndoios că Dreyer nu greșește reclamînd o asemenea utilizare a culorii. De altfel, Antonioni în **Deșertul roșu,** Fellini în **Giulietta și spiritele,** Jasny în **A venit pisica** îi urmează îndemnul. Intervin însă iar și aici surprizele acestei arte derutante care e cinematograful. Ce înseamnă o viziune picturală, antinaturalistă? Regizorul **fotografiază** peisajele, oamenii și lucrurile. Nu-i e greu să dea culorii lor naturale o tonalitate subiectivă, să o schimbe la nevoie complet sau să creeze efecte de compoziție. Dar sub raportul liniilor, imaginea pe care el o obține rămîne, vrînd-nevrînd, fotografică. Pictorul introduce și aici o deformare subiectivă, ea însă îi e refuzată aparatului de filmat. Ce rezultă fatal? Un desen naturalist colorat impresionist, fauvist sau suprarealist? Dintr-o astfel de dilemă, cel puțin pînă acum, nimeni n-a ieșit. În **Giulietta și spiritele** cadrele onirice ale lui Fellini capătă repede, după o primă senzație de șoc, aerul unor mascarade luxuriante. În ultimul film al lui Malle, **Viva Maria,** culoarea ca și întreaga grafie urmează linia unei stilizări artificioase. Totul devine elegant, luxos, frivol, franțuzesc, pînă și peisajul mexican. Doar la Antonioni suprapunerea aceasta supărătoare a intențiilor plastice peste datele realității nu se face simțită. Tabloul e realist și totodată expresia unor proiecții anxioase. Impresia de agresivitate a lucrurilor și de neînchegare pe care o ia întreaga viață din jur, văzută cu ochii unei femei nevrozate, o dă cruzimea culorii. Roșul, verdele, portocaliul, albul sînt la locul lor. Dar un accent, cînd de intensitate chinuitoare, cînd de indecizie, iarăși torturantă, le comunică o înstrăinare neprietenoasă și acesta e obținut prin simple insistențe aproape imperceptibile, cu o gradație, totuși, dramatică și savantă. Culoarea **își joacă** rolul în film la Antonioni ca fiecare element de decor.

MAGIA SPECTACOLULUI CINEMATOGRAFIC

Să mai observăm un lucru: un procedeu tehnic superior în cinematograf face oarecum desuete imaginile care nu-l implică. O scenă de dragoste sau de dispută din filmul mut, considerată admirabilă la vremea ei, dacă o privim astăzi ne nemulțumește. Gesturile ni se par prea acuzate spre a suplini lipsa cuvîntului. Senzația aceasta jenantă dispare însă cînd urmărim o bufonadă din epoca de glorie a studiourilor Keystone. Aici cuvîntul e inutil și absența lui nu deranjează.

De ce o imagine în alb-negru nu dă în film impresia că-i lipsește ceva? Aș risca să spun, pentru că nefirescul ei face parte din magia spectacolului cinematografic. Pe pînză prinde viață o lume reală (natura fotografică a imaginii și mișcarea îi conferă atributele maximei veracități) și ireală în același timp (culoarea nu există!). Ecranul devine practic o fereastră către o dimensiune secretă a universului; agitația lui luminoasă pe care contrastul alb-negru o face cum nu se poate mai fascinantă în întunericul sălii întreține această iluzie fericită. Culoarea anulează fosforescența imaginii cinematografice printr-o prea mare verosimilitate. Fereastra nu se mai deschide spre altă dimensiune a universului, ci pur și simplu spre realitatea de fiecare zi. Magia spectacolului cinematografic s-a risipit astfel.

Toată lumea e de acord că în filmele cu subiecte fabuloase (**Vikingii, Cei trei mușchetari, Poveștile lui Grimm** etc.) culoarea devine indispensabilă. Intrarea Cleopatrei în Roma, ca să iau un exemplu, văzută în alb-negru ne-ar provoca exact aceeași senzație de sărăcire, pe care ne-o stîrnesc azi anumite scene din cinematograful mut. În asemenea cazuri culoarea nu distruge ci, dimpotrivă, sporește considerabil forța fascinatorie a imaginii. Sîntem transpuși în lumea mirifică a legendei și basmului cu psihologia copilului care contemplă vrăjit pozele dintr-o carte. Bețiа de culori le întărește aerul fabulos, fiindcă totul se mută într-un plan de reverie infantilă nedispărut complet nici din conștiința omului matur. În asemenea filme nu căutăm reconstituiri arheologice (și mă amuză grozav revolta periodică a cronicarilor «serioși» împotriva superproducțiilor, la care se înghesuie publicul) ci o poezie naivă de dioramă miraculoasă.

Costume magnifice de epocă, interioare din o mie și una de nopți, corăbii lungi cu prore monstruoase, blazoane și stindarde, taverne unde se adună pirații, bîlciuri populare în fața catedralelor severe, procesiuni medievale, ce farmec ar mai exercita asupra noastră toate acestea dacă le-ar lipsi culoarea? Funcția ei mi se pare deci subordonată misterioasei vrăji pe care o realizează spectacolul cinematografic. În multe cazuri aceasta poate deveni pur și simplu nulă. E și cauza pentru care filmul în alb-negru își păstrează o ciudată vitalitate. N-am credința lui Antonioni că oamenii vor vedea mîine în cinematograful necolorat un joc stîngaci de umbre. Ar fi ca și cum noi am privi cu o îngăduință superioară și disprețuitoare întreaga pictură anterenascentistă, pentru că nu descoperise perspectiva.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



Majoritatea regizorilor (aici Bernard Borderie) folosesc culoarea doar pentru magia spectacolului. Intențiile picturale se pot descifra chiar și într-un clișeu necolorat. (Michèle Mercier în Angelica și Regele.

Un vîrtej coloristic (regretăm că nu-l putem reproduce ca atare), nu lipsit de o intenție caricaturală, folosește Fellini în Giulietta și spiritele **(în imagine: Sandra Milo).**



cinematograful în culori — cinematograful de mîine?

...«Cînd televiziunea în culori se va fi afirmat în întreaga lume, publicul filmului în alb și negru nu va mai vrea să știe de acesta, i se va părea un cinematograf de umbre» — consideră Antonioni, autorul Deșertului roșu, film care va marca, desigur, o dată în istoria cinematografului color.

DRAMATURGIA CULORII

TEHNICĂ ȘI VIZIUNE

Credincios propriei intenții de a se depăși, cinematograful își promisese încă de la început culoarea. Feeriilor alegorico-fantasmagonice ale lui Méliès le lipsea acest adaos miraculos. Intențiilor naive de a colora pelicula exterior și rudimentar le-au urmat o îndelungată tăcere, căci în aventura pe care o începuse, cinematograful își căuta — pe drumuri întortochiate — propria condiție. Totuși, încercarea lui Eisenstein de a colora manual — proces obositor și inadecvat — cu roșu de anilină steagul crucișătorului său, merită — pentru intuiția surprinzătoare care o conținea — a fi consemnată ca un fapt estetic capital. Stindardul lui Potemkin astfel înnobilat constituie, metaforic vorbind, stindardul întregilor teorii și tentative de întregire prin culoare a cinematografului. Roșul flamurii, în intenția lui Eisenstein, era investit cu o putere de șoc care a explodat din cenușiul tragic al întregii pelicule, fixîndu-se direct și adînc în conștiința spectatorilor. Dar calitatea derivă din tehnică — iată condiția vitală a cinematografului ca artă — și intențiile, oricît de magnifice ale regizorului preocupat de culoare, trec mai întîi prin laboratoarele de cromo-developare.

Procedeul modern Eastman și variantele sale provenite în esență din dirijarea procesului de cromo-developare a sporit posibilitatea controlării developării peliculei sub raportul compoziției cromatice. Însă oricît ar evolua tehnica, pelicula nu poate ajunge să distingă cele 14 420 de tonuri pe care le percepe ochiul omenesc. Și chiar presupunînd — prin absurd — că ar ajunge cîndva, e știut că perceperea fizică a culorii depinde de factori diverși, simultani, care nici ei nu pot fi neglijați de către ochiul cinematografic: lumină, umiditate, temperatură etc. Matisse spunea: «*Pentru un același obiect nu există culoare fixă. Un mac poate fi uneori cenușiu, o frunză poate fi neagră și albastrul nu e întotdeauna cer și nici verdele întotdeauna copac*». Să ne mai mirăm deci, de «strania» viziune a lui Antonioni care vopsește iarba în albastru și face copacii argintii?!

Etapa simplistă, de copiere naturalistă a realității, începe să ia sfîrșit și în filmul color. Culoarea, lucru cunoscut de pictură, poartă în ea o sarcină afectivă puternică. Ea poate deveni gravă, ori somptuoasă, veselă sau tragică. Mi se pare o prejudecată ideea că cinematograful color nu poate crea tragedii. Vezi **Disprețul** lui Godard, ori cruda — în ciuda aparențelor sale feeric-idilice — **Fericire** a Agnèsei Varda. Plastice demonstrații că «sentimentele noastre sînt colorate».

«*Pentru participarea justificată a elementului culoare în film prima condiție este: culorile să constituie în primul rînd un factor dramatic și dramaturgic*», susținea Eisenstein.

PICTURA ȘI CULOAREA

Descoperind acest mijloc *tehnic* care nu devenise încă un mijloc *expresiv*, cinematograful și-a îndreptat, firesc, atenția spre pictură, în care culoarea constituie esența limbajului său. Înșelătoarea similitudine a felului în care se pune problema culorii în pictură și în film a determinat niște tangențe, interferențe, uneori suprapuneri. Profundă eroare! Chiar dacă și într-un caz și în celălalt este vorba de *organizarea cromatică a spațiului*, deosebirile sînt de esență. E știut, culoarea în sine nu reprezintă nimic, *relațiile* care se stabilesc între culori, în spațiul dat, sînt importante. Dar cum în film spațiile sînt diferite, mobile, identitatea soluțiilor dispare. Spațiul limitat al picturii stimulează preocupări de perspectivă cromatică, în timp ce spațiul variabil al cinematografului, nu. Spațiul fix al picturii determină un raport de mărimi *stabil* între obiectele reprezentate și deci o compoziție cromatică echilibrată. Spațiul cinematografic mobil distruge echilibrul, stabilitatea, compoziția cromatică pe ecran este o compoziție *temporală, succesională*.

600 TABLOURI ÎN 90 DE MINUTE

Pentru **Romeo și Julietta**, Castellani a apelat nu numai la recuzita renascentistă, dar a evocat o întreagă perioadă de glorie picturală, de la trecento la cinquecento, trecînd prin Piero de la Francesca și Pisanelo, Masaccio sau Uccello. Filmul nu a avut însă un stil continuu, coerent și personal. Și mai departe de cinematograf s-a situat filmul lui Astruc **O viață**, fotografiat — de data aceasta «in stricto senso» de Claude Renoir care a creat, în manieră impresionistă, cum s-a spus, *600 de tablouri timp de 90 de minute*. Oricît de tulburătoare, aceste tablouri (statice) contrazic legea vitală a filmului: fluiditatea, coerența.

Filmul lui John Huston, **Moulin rouge** este cotat printre încercările elocvente de a depăși o rutină aproape conservatoare în folosirea culorii. Stilul operei lui Toulouse Lautrec, a cărei magnificiență rezultă dintr-un raport foarte net de armonii, dintr-o grafie pregnantă, corozivă, este respectat cu folos, ba chiar amplificat în nocturnalele pariziene de pe ecran, în atmosfera surprinzător de bine redată a localului. Dar cum nu în toate cazurile pictura devine chiar obiectul filmului color, rămîn încă nerezolvate foarte multe probleme ținînd de rezolvarea culorii pe ecran.

Folosirea culorii implică o viziune deosebită asupra scenariului și apoi a montajului filmului. Condiția conceperii prealabile a *scenariilor în culori* devine o necesitate. Căci hazardul este inamicul oricăror realizări perfecte.

ORCHESTRAREA CULORILOR

Eisenstein care a înțeles acest lucru este autorul unei faimoase secvențe colorate în **Ivan cel Groaznic**. Dansul opricinicilor, din seria II-a, a folosit principiul așa-numit al «leit-motivului coloristic». În virtutea lui, motivul central cromatic trebuie să urmeze o desfășurare epică, continuă, să nu părăsească niciodată ecranul, diversele alterări ale motivului cromatic să impună și să fortifice ideea dramatică a filmului. Scena amintită din **Ivan cel Groaznic** este un raport dinamic între roșu — ca expresie a forței dezlănțuite a opricinicilor — și negru, dezvăluind intențiile funeste ale craiului rus. Orchestrarea acestor două elemente este savantă, urmărind o traiectorie cu punct maxim și minim, un crescendo cu un apogeu, o poziție cu subînțelesuri tragice. Concepția eisensteiniană presupunea culoarea ca o componentă și înțelegea să o folosească episodic numai acolo unde necesitățile dramaturgice o cereau.

MĂNUȘA LUI ANTONIONI

Experiențele mai recente ale cineaștilor francezi și italieni dovedesc o preocupare artistică ambițioasă pentru folosirea culorii. Cu **Deșertul roșu**, de pildă, ades citat (această «tragedie a culorilor», cum o numesc cronicarii) s-a trecut la o fază superioară. Nevroza Giulianei se prelungește într-o amețitoare paranoia a culorilor. Culorile filmului sînt culorile eroinei nevrozate și numai ale ei. Peisajul Ravennei industrializate e văzut doar cu ochii Giulianei și nu cu cei ai unui om normal. Ceea ce prilejuiește secvențe admirabile de psihoanaliză, dar restrînge, nefiresc, aria interesului filmului. Iată — după părerea mea — în ce constă amploarea și totodată limitele interesantei experiențe antonioniene. Ce rezervă ziua de mîine filmului color? Cine va ridica mănușa aruncată de Antonioni? Greu de precizat.

Iulian MEREUȚĂ

În Umbrelele din Cherbourg, Demy realizează cu rafinament o adevărată muzică a culorilor.



VARȘOVIA

panoramic polonez

Anul 1965, din punct de vedere cantitativ, nu s-a soldat cu un bilanț impunător în ce privește activitatea studiourilor poloneze. De mai mulți ani, producția nu coborîse sub 25 de filme de lung metraj, în schimb anul trecut au fost terminate numai 18 filme. Douăzeci, dacă punem la socoteală două monumente istorice a cîte patru ore, **Faraonul** și **Cenușa.** Cauza scăderii a constat în începerea de către aceleași studiouri a producției de filme pentru televiziune, ceea ce a sustras în acest scop o parte din cadrele creatoare și din forțele de producție.

CALITATE ȘI CANTITATE

Din punct de vedere calitativ nu a fost un an prost. **Faraonul** lui Kawalerowicz și **Cenușa** lui Wajda au contrabalansat în mod inteligent formula hollywoodiană de mare spectacol istoric, demonstrînd că acest gen, atît de atrăgător pentru spectatori, nu trebuie să fie neapărat sinonimul prostului gust sau al basmului naiv pentru copiii de zece ani. În domeniul cinematografului de autor, filmul **Salto** realizat de Konwicki, cunoscutul scriitor și cineast, a constituit o ambițioasă încercare de polemică cu miturile naționale. Idei interesante cu privire la contemporaneitate conțin **Trei pași pe pămînt**, realizat de Hoffman și Skorzewski, **Catastrofa** lui Checinski și **Loc pentru unul singur** al lui Lesiewicz.

Anul acesta ar fi trebuit să aducă o întoarcere la nivelul precedent de producție, cu toate că filmele de televiziune se realizează în continuare (se vorbește de excluderea lor completă și realizarea într-un studiou separat). În prezent 39 de filme noi se găsesc în diferite stadii ale procesului de creatie.

Este greu să prevedem care dintre scenariile aflate pe șantier în clipa de față vor da filme mari. În orice caz, se poate constata că printre cele 39 menționate nu există pentru moment filme semnate de tripleta fruntașă a regizorilor polonezi: Kawalerowicz și Wajda se odihnesc după realizarea giganților lor și ezită mereu în ce privește viitorul subiect, iar Ford a obosit lucrînd un film pentru un producător vest-german.

FILMELE DE AUTOR

În această situație speranțele se îndreaptă spre filmul lui Jerzy Skolimowski, un artist subtil al generației tinere, poet și scenarist în același timp. Primele sale două filme, **Semne particulare** și **Walkower** au fost încununate cu Premiul anual al criticii poloneze, iar în prezent constituie senzația cinematografică a Parisului. Cel de al treilea film al lui Skolimowski, bineînțeles după un scenariu propriu, se numește **Bariera.** De fapt se știe foarte puțin despre acest film, în afară de faptul că acțiunea lui, condensată la o zi și o noapte, se petrece la Varșovia, în apropiere de pîrtia artificială de vară pentru schi, și că eroii care se întîlnesc incidental, reprezentînd diferite medii și concepții de viață, sînt o fată, vatman de tramvai, plină de un optimism contagios, și un student, naufragiat acrit și frustrat al vieții.

Skolimowski lucrează solitar: scenariile, după cum mărturisește el, le scrie exclusiv pentru uzul contabilității, și apoi schimbă totul. Chiar și eroii principali sînt inițiați numai în linii generale, întreaga concepție a filmului rămînînd «secretul» său pînă la capăt.

Un alt exemplu de cinematograf de autor este **Subchiriașul** de Janusz Majewski, de asemenea după un scenariu propriu. Majewski s-a ocupat pînă acum de scurt metraj, dar avînd foarte puțin comun cu documentarul, realizînd doar impresii poetice sau grotești. De data aceasta este vorba de un debut de metraj complet, povestea unui tînăr om de știință care primește o repartiție de locuință într-o vilă locuită de trei femei, diferite ca vîrstă și caractere. Majewski susține că filmul va fi o tragi-comedie.

Din punct de vedere formal, **Cifruri** de Wojciech Has nu va fi un film de autor, deoarece este realizat pe baza scenariului scris de criticul literar Andrzej Kijowski. Îl raportez la acest grup, totuși, pentru că stilul foarte personal al lui Has care trăiește nu prin povestirea fabulei, ci prin crearea unei anumite atmosfere, colorează într-un mod aparte unele soluții artistice, uneori foarte diferite. Pe lîngă un mare actor din generația mai vîrstnică — Jan Kreczmar — va apare în acest film preferatul publicului polonez — Zbigniew Cybulski.

DEBUTURI ȘI ECRANIZĂRI

După o perioadă de debuturi numeroase, uneori chiar prea numeroa-



Un film de autor: Subchiriașul. **Autorul: Janusz Majewski. Subiectul: povestea unui tînăr savant ce închiriază o cameră într-o vilă elegantă, unde însă are de suferit manifestările «ciudate» ale celorlalte trei chiriașe.**



Filmul Slăbănogul și ceilalți **marchează debutul regizorului Henryk Kluba care-și propune să înfățișeze latura poetică a muncii de pe un șantier.**



Un «musical» realizat de Passendorfer, o satiră la adresa formațiilor pletoase de big-beat cu denumiri sonore ca de pildă «Sălbaticii» și «Turbații».



Întoarcerea pe pămînt este o dramă psihologică realizată de Stanislaw Jedryka. În rolurile principale, cunoscuții actori Ewa Krzyzewska și Stanislaw Mikulski.

se, printre filmele prezente acum pe platouri numai unul va fi opera unui debutant, Henryk Kluba. El se intitulează **Slăbănogul și ceilalți** și se petrece aproape în întregime pe șantierul unei hidrocentrale dintr-o regiune izolată de munte. Kluba nu vrea un film despre producție, ci o viziune poetică a unui șantier arătată prin caractere originale, bine studiate.

Unul din mentorii cinematografiei poloneze, Jerzy Zarzycki (**Orașul neînvins**) transpune pe ecran nuvela clasicului în viață al literaturii poloneze, Jaroslaw Iwaszkiewicz, **Amanții din Marona**. Este o nostalgică elegie, povestea unei iubiri tragice, în care tensiunea interioară a sentimentelor și gradul de sensibilitate a eroilor sînt puse în contrast cu cotidianul și banalul aparent al situațiilor.

TEMATICA DE RĂZBOI

Pecetea războiului, mai puternică poate în Polonia decît în multe alte țări europene, s-a imprimat în drama psihologică **Întoarcerea pe pămînt** de Stanislaw Jedryka, după scenariul dramaturgului Krzysztof Gruszczynski. Eroii sînt doi soți despărțiți în timpul ocupației și crezînd reciproc în moartea celuilalt. Ei se reîntîlnesc după război. Potrivit spuselor lui Gruszczynski, filmul va fi drama unei dragoste mari care totuși nu a rezistat unei încercări mai grele.

La perioada războiului revin și alte două filme. Primul dintre ele, **Westerplatte**, de Stanislaw Rózewicz, este tratat într-un spirit semidocumentar. De la mica garnizoană militară Westerplatte din portul Gdansk a început cel de al doilea război mondial. Timp de șapte zile, fără nici o speranță de a primi ajutor, cei o sută și ceva de soldați polonezi au ținut piept cîtorva regimente germane, sprijinite de crucișătoare, bombardiere și artilerie grea.

O cu totul altă tonalitate este caracteristică filmului **Contribuția** de Jan Lomnicki, după scenariul cunoscutului scriitor Roman Bratny, care se referă la un episod din lupta subterană împotriva fascismului.

COMEDIILE

Dintre comediile aflate în lucru, cităm filmul **Iubiți sirenele** de Jan Rutkowski ce satirizează calitatea spectacolelor «culturale» care circulă prin țară cu ajutorul «ansamblurilor artistice» ambulante, înarmate cu stampilele necesare ale autorităților provinciale. **O căsătorie din rațiune** (regia S. Bareja) se petrece printre ruinele fortificațiilor medievale din Varșovia, unde tinerii adepți ai penelului, în condiții de democrație totală, organizează expoziții cu vînzare a operelor lor.

Genul deficitar de «musical» este reprezentat de **Puternica lovitură** a lui Jerzy Passendorfer, regizorul care nu renunță la valorile artistice înalte ale creației distractive. În acest film se vor desfășura multe formații pletoase de big-beat, cu denumiri sonore, ca de pildă «Sălbaticii» și «Turbații».

SUSPENSUL POLIȚIST

În sfîrșit, filmul polițist: **Unde este a treia rigă** de Riszard Ber. Acest Hitchcock socialist și-a plasat acțiunea în palatul-muzeu din secolul al XVI-lea de la Kórnik (filmările s-au făcut în interioare autentice), unde a reușit să creeze o atmosferă de mister și de groază.

Despre calitatea viitoare a filmelor menționate aici este greu să mă pronunț. Se pare însă că din punct de vedere al genurilor, producția a luat în considerație cerințele multilaterale ale spectatorilor. Cel mult se poate remarca lipsa filmelor pentru spectatorii cei mai tineri. În rest, vom trăi și vom vedea.

Jerzy PLAZEWSKI

MOSCOVA

o asocia
își propu

* actorul să devină figura centrală a studioului
* valorificarea experienței actorilor marelui mut
* scenarii scrise special pentru un anume actor
* descoperirea fațetelor noi ale talentelor actoricești (distribuții de actori celebri în roluri neașteptate)

■

Redactorul-șef al studioului «Mosfilm», Aleksandr Rekemciuk, aflînd că pregătesc un material pentru revista «Cinema», mi-a propus să scriu despre asociația «Ekran» care a luat ființă acum un an.

— Sînt convins că știrea despre această grupă de creație va trezi interesul prietenilor noștri români, îmi spune Rekemciuk. Știi de ce: această asociație de creație și producție a actorilor de cinema e prima de acest fel în U.R.S.S., poate chiar și pe plan mai larg. Am fost în România, am văzut filme românești: actorii români sînt admirabili, plini de temperament, sensibilitate, personalitate. Cu siguranță că îi va interesa experiența unei asociații de actori, unde primul cuvînt îl au de spus chiar actorii. În toate problemele. În alegerea scenariului, a regizorului, în discuțiile creatoare despre film. De altfel maestrul emerit al artei, Samson Samsonov (**Tragedia optimistă**) îți va relata personal despre toate acestea mult mai bine decît mine, în calitatea sa de conducător al acestei asociații. După părerea mea, Samsonov e unul dintre regizorii «cei mai actori». Îi place să lucreze cu actorii și știe cum s-o facă. E omul potrivit la locul potrivit.

Operativ, pune mîna pe telefon: — Samsonov, n-ai vrea să spui cîteva cuvinte colegilor români despre asociația «Ekran» și despre celălalt nou-născut al tău — filmul **Arena**, de care ești atît de prins în momentul de față?

■

Îi mulțumesc lui Rekemciuk și o pornesc în căutarea celei mai tinere asociații din studiou. N-a fost greu s-o găsesc.

— În prezent, îmi spune Samsonov, abia am început turnările la noul film

EKRAN
ție care
ne:

Arena, pe care am de gînd să-l termin în 1967.

— Poate e încă prea devreme să vorbim despre acest film. Abia a intrat în stadiul probelor pentru actori, dar totuși aș vrea să aflu cum vi-l imaginați. Va fi o dramă psihologică sau un tablou istoric? Cum ați defini genul acestui film?

— Este o frescă. Ne-am propus să găsim o formulă de spectacol plastic pe peliculă, care, fără text, fără traducere, să fie pe înțelesul oricărui spectator de pe glob. Sînt de mult preocupat de adevărata esență a cinematografului. Am impresia că în prezent filmul este foarte îmbîcsit de influența artelor înrudite, în special de teatru.

— Cred totuși că, în căutarea unor modalități cinematografice mai expresive nu veți neglija pe actor, cu atît mai mult cu cît în filmul dvs. actorul a devenit elementul principal al exprimării cinematografice.

— Desigur! Aș vrea să mă înțelegi bine, vreau să folosesc experiența cinematografului mut, în care greul cade pe actor, pe posibilitățile sale plastice. Dialogurile pot să se transforme într-o pantomimă — nu într-o pantomimă-tip, de estradă, ci într-una cinematografică, unde gesturile, mimica eroilor, trebuie să fie mai expresive decît cuvîntul. Așadar, repet, greul cade pe actor. Chiar dacă aș vrea să ocolesc pe actor, nimeni nu mi-ar permite s-o fac. Motivul e simplu: conduc o asociație de actori, în care figura centrală e actorul. 80 la sută din colegiul artistic îl constituie actorii, scenariile sînt scrise special pentru un anume actor. **Arena,** de pildă, a fost scrisă pentru cunoscuta actriță Margarita Volodina, care a realizat cu succes rolul femeii-comisar din **Tragedia optimistă.** Regizorul T. Vulfovici toarnă comedia cinematografică **O făptură cerească,** scrisă special pentru Nadejda Rumianțeva. Mai mult. Printre sarcinile asociației noastre există și aceea de a arăta pe actorii vestiți și pe alții, mai puțin cunoscuți, în roluri cu totul neașteptate, de a descoperi noi fațete ale talentului lor. Un început în acest sens l-a făcut regizorul Konstantin Voinov, transpunînd pe ecran **Căsătoria lui Balzaminov,** în care toți actorii apar în roluri inedite raportate la «genul» lor. În momentul de față filmez la Vologda încă un film, după Dostoievski, **Visul unchiului.**

Elena AZERNIKOVA

PARIS Războiul s-a sfîrșit

De cînd a fost făcut Hiroșima, dragostea mea, **un film de Alain Resnais constituie întotdeauna un eveniment. Spectatorul, criticul, directorii de cinematografe, așteaptă evenimentul, unii dintre ei sperînd într-o cădere. O dată în plus, aceștia vor fi dezamăgiți, căci** Războiul s-a sfîrșit **este o nouă capodoperă, una dintre acelea pe care e greu să le catologhezi, să le etichetezi, să le pui în vitrină ca să faci din ea piesă de muzeu.** Războiul s-a sfîrșit **este un film controversat, dar poate de aceea, cu certitudine, interesant. Filmul a stîrnit, de altfel, acum cîteva luni la Cannes, un imens interes. Ceea ce nu a împiedicat ca — din rațiuni extraartistice — să fie oprită intrarea filmului în competiție. Ceea ce nu a împiedicat Federația Internațională a Criticii Cinematografice să-i acorde în mod polemic Premiul criticii mondiale pe anul 1966.**

Fiecare film al lui Resnais continuă să-și trăiască propria existență, ca și cum autorul ar fi știut, după ce i-a dat trup și suflet, să-i insufle nemurirea. Se vorbește despre universul lui Fellini, al lui Bergman, dar nu se spune nimic despre universul lui Resnais. De ce? Pentru că nu există. Există numai universuri proprii fiecărui film, fiecărui personaj, fiecărei fraze, fiecărei imagini. Resnais repune în discuție de fiecare dată și mereu, lumea și oamenii, felul de a vedea și de a gîndi, de a acționa și de a se apăra. Cu toate acestea, Resnais nu-și construieste filmele pentru happy-few (cei cîțiva fericiți) chiar daca scriitura este uneori dificilă. El încearcă să creeze pentru milioane și milioane de spectatori. El nu acceptă învinuirea — pentru că așa o consideră — de a face cinema pentru elită. Nu e vina lui dacă primele sale filme nu s-au bucurat de succesul pe care-l meritau. Fiecare dintre noi știe că succesul nu este întotdeauna inerent valorii unei opere și talentului autorului ei!



Diego (Yves Montand) vorbește despre Spania, despre angajare politică, despre realitatea obiectivă, simplu, cu vorbe de fiecare zi, ca cineva care știe că gîndirea se naște în primul rînd din acțiune.

de ce, alain resnais?



RESNAIS NU TRAGE CONCLUZII

Ceea ce se remarcă în mod constant într-un film de Resnais e că realizatorul său nu trage niciodată concluzii. El interoghează, încearcă să arate, pune probleme, dar în nici un caz nu vrea să ia locul spectatorilor, sau măcar al personajelor. El nu procedează ca Godard unde totul plutește într-un fel de fum, de imprecis (lăsîndu-l pe fiecare să aleagă ce vrea). La Resnais totul are dată, este strîns într-un context politico-social, chiar și la un film ca **Anul trecut la Marienbad.**

Războiul s-a sfîrșit posedă și el aceleași calități, dar e fără îndoială filmul cel mai angajat pe care l-a făcut vreodată Resnais. De fapt, în ce constă acest film?

Un film despre războiul din Spania, despre revoluție, despre viața unui militant spaniol, despre munca exilaților, despre reconciliere, despre ilegalitate, sau dacă vreți, pur și simplu un film polițist cu tramă politică. Este de toate în același timp. Cu zeci de fețe, **Războiul s-a sfîrșit** este în primul rînd un film contemporan care se încumetă să abordeze o problemă politică a timpului nostru, cu ochii timpului nostru. Ceea ce este foarte important.

TREI ZILE DIN VIAȚA UNUI OM

Filmul povestește trei zile din viața unui bărbat. Paște, 1965. Trei zile din viața unui spaniol de 40 de ani. Războiul s-a terminat demult. Dar s-a terminat cu adevărat oare? Pentru că războiul apasă asupra destinelor individuale, asupra tinerilor, ca și asupra celor mai în vîrstă. Cu treizeci de ani în urmă a fost un război civil, iar de treizeci de ani, oameni, clandestini în interiorul țării, exilați în afară, încearcă să schimbe prin acțiunile lor soarta unei victorii militare impuse țării lor. Trei zile din viața lui Diego (Yves Montand) aflat la Paris, în căutarea unui tovarăș de luptă, Juan, amenințat de poliție. Dar, să fie oare numai asta **Războiul s-a sfîrșit?**

E cu putință să sintetizezi, să schematizezi astfel? Un lucru e cert: Diego activează de douăzeci de ani pentru eliberarea Spaniei de sub jugul fascist și trece mereu granița spre a transmite instrucțiuni, ordine de grevă. Diego a plecat din nou în Spania. La întoarcere, la frontieră, va fi arestat pentru că a fost semnalat poliției. Nu-și va datora scăparea decît prezenței de spirit a unei fete al cărei tată i-a împrumutat pașaportul. Înapoiat la Paris, Diego îi duce pașaportul celui în drept, pe care de altfel nici nu-l cunoaște și nici nu-l va întîlni; în schimb o va vedea pe Nadine, fata cu care a vorbit la telefon de la graniță și care l-a salvat. De aici o serie de încurcături suplimentare. Mai întîi pentru că Diego este căsătorit cu Marianne (Ingrid Thulin) pe care o iubește, și în al doilea rînd pentru că Nadine îl va vîrî în alt angrenaj, alături de niște tineri care vor să schimbe cursul istoriei folosind atentatele cu explozive. Drama se complică, prietenul Juan este urmărit de poliție și Diego vrea să-l avertizeze să nu treacă în Spania. Conducerea partidului consideră însă că nu e cazul să se expună și el. Pînă la urmă, Marianne va încerca să descurce cumva lucrurile, ea fiind deocamdată singura nesuspectată.

Diego (Yves Montand) eroul filmului Războiul s-a sfîrșit **și soția sa Marianne (Ingrid Thulin).**



UN FILM DESPRE SPANIA?

Da, dacă e vorba să se demistifice o anumită Spanie, pentru că Spania, pare a spune Resnais, nu este numai o țară care se leagă de numele lui Lorca și Dali, de Falangă, de Biserică, de fascism etc... Nu numai o Spanie în care an de an vin tot mai multe milioane de turiști ce se înapoiază uimiți că n-au văzut nimic suspect, ci doar soare și obiective turistice.

Iată ce a reușit Resnais: să treacă dincolo de sentimentalismul care învăluie tot ce se referă la Spania, dincolo de o anume frazeologie politică chiar. Diego vorbește despre Spania, despre angajare politică, despre realitatea obiectivă, despre dialectică, dar vorbește cu vorbe de fiecare zi, ca cineva care știe că gîndirea se naște din acțiune și trebuie să se întoarcă în mod obligatoriu la acțiune.

Cum a reușit Resnais să istorisească această poveste, sau mai exact aceste povești, pentru că filmul conține mai multe. Fapte, acțiuni, nu istorie liniară din care să se desprindă din cînd în cînd cîte un eveniment spectacular. Fiecare acțiune, fiecare personaj este prezentat mai întîi în imaginar, înainte de a deveni realitate, cu alte cuvinte vedem apărînd pe ecran rezultatul acțiunii, iar mai apoi ceea ce a determinat-o. Dacă Resnais procedează astfel, nu o face ca să încurce ițele și să îngreuneze înțelegerea filmului. El vrea doar să stabilească că imaginarul și realul nu evoluează cronologic, că în realitate noi nu gîndim cronologic. Gîndirea se desfășoară cum poate, pe căi care nu sînt întotdeauna rectilinii.

UN FILM CARE SE IMPUNE

Războiul s-a sfîrșit pleacă de la **Hiroșima, dragostea mea**, se completează cu **Anul trecut la Marienbad,** la care trebuie să adăugăm **Muriel.** Cu alte cuvinte, un film a slujit la conturarea celuilalt, și așa mai departe. Așa se face că ultimul este mai novator decît precedentul. Un film care trebuie reținut în timp și spațiu, pentru a face din el o piatră de temelie în estetica cinematografiei contemporane.

Robert GRELIER

— De multe ori vi s-a reproșat că nu faceți filme politice, mai ales pînă la MURIEL. Cu RĂZBOIUL S-A SFÎRȘIT însă abordați temele politice în mod direct. De ce?

— Multă lume își închipuie că filmele se fac cumva la întîmplare. Un regizor însă este o ființă ca toate celelalte ființe omenești, deci mai mult sau mai puțin sensibil la o grămadă de lucruri din jurul său, la o seamă de evenimente care vin, care trec. E greu să discerni exact ce te-a îndemnat în primul și în primul rînd să faci un film și de ce un film anume. În orice caz nu pentru că te-ai trezit într-o bună dimineață și ai strigat «Evrika! Știu că voi face un film despre o temă politică, sau știu că nu voi face un film despre o temă politică». Mi-amintesc că personajul Okada din **Hiroșima, dragostea mea** răspundea unei idei politice, era anarhist și făcea politică. Mă întreb chiar dacă nu era un fel de Diego japonez...

— Ați spus, cred, cîndva că a existat o tendință de exacerbare a temei memoriei...

— Nici eu și nici Marguerite Duras n-am pornit deliberat la tratarea acestei teme. Cred că tema memoriei este prezentă ori de cîte ori se scrie o piesă, se pictează un tablou, pentru că răspunde voinței de a opri timpul în loc și de a lupta împotriva morții. Eu prefer cuvintele «conștiință» și «imaginar» în loc de «memorie», dar evident, conștiință înseamnă memorie.

— Am impresia că personajele dvs. sînt deseori dezrădăcinate, că își ratează întîlnirile, că duc uneori vieți paralele și multiple...

— Da, sînt oameni care plutesc puțin la voia întîmplării. Oameni care trăiesc la marginea vieții.

— Adică niște nestatornici care se complac în starea în care se află?

— Cred că da, sînt chiar sigur că așa este. Alphonse **(Muriel)** și Diego **(Războiul s-a sfîrșit)** sînt două personaje care nu suportă viața pe care o duc, nu se împacă cu ea. Și atunci Alphonse își inventă una aproape la întîmplare, iar Diego vrea s-o transforme pe a lui. Dar tocmai această nemulțumire a lui Alphonse mi-l face simpatic.

— Diego este un revoluționar, în vreme ce Alphonse se refugiază într-un imaginar pur steril, ca un soi de opium. El se distruge, în timp ce Diego vrea să se realizeze.

— E adevărat. Diego este echilibrat, dar este supus angoasei bărbatului care se apropie de 40 de ani.

— Există, se pare, la Diego o dublă angoasă, cea a militantului care intră în panică pentru că vede că Spania trăiește de treizeci de ani sub un regim fascist și cea a omului de 40 de ani, uzat și obosit de viața pe care este obligat s-o ducă...

— ...și care simte că soluțiile încep să-i scape printre degete. Mai cu seamă că toată trama filmului se petrece în trei zile.

— Este un film despre Spania?

— Dacă am fi vrut să facem un film strict despre Spania ar fi fost de preferat un documentar sau, mai mult, lansarea unei campanii de presă. Vreau să spun că a te ascunde în spatele unui subiect de ficțiune mi se pare o lașitate. Ceea ce nu înseamnă că nu are și subiectul inventat un rol important. Oricum, cînd am văzut furia cu care s-a dezlănțuit Ministerul afacerilor interne din Spania împotriva filmului, am rămas profund uimit. Cred că ar fi fost mai firesc, mai inteligent, să-l lase în pace. Spania se teme în primul rînd să atragă atenția asupra ei, nu vrea să fie privită îndeaproape, mai ales cu un ochi critic. De aici toată campania împotriva filmului...

— Vi s-a reproșat că ați făcut din Diego un personaj privilegiat în raport cu tovarășii săi din comitet.

— Altfel, ar fi fost un alt film. Imi și place să-mi imaginez un al doilea film despre celelalte personaje. Adevărul este că eram conștient de defectele filmului, știam că vom fi criticați, prost primiți. Și atunci, ca să ne «consolăm», ne-am zis că, pornind de aici, s-ar putea face un alt film care să meargă mai departe, care să aibă o optică mai bună. Dacă aștepți însă să faci filmul ideal despre subiectul ideal, riști să ajungi la 90 de ani fără să fi realizat nimic.

— Se spune că Războiul s-a sfîrșit e mai accesibil publicului, dar noi considerăm că și acest film pune probleme la fel de complicate ca și lucrările dvs. precedente. Ce părere aveți?

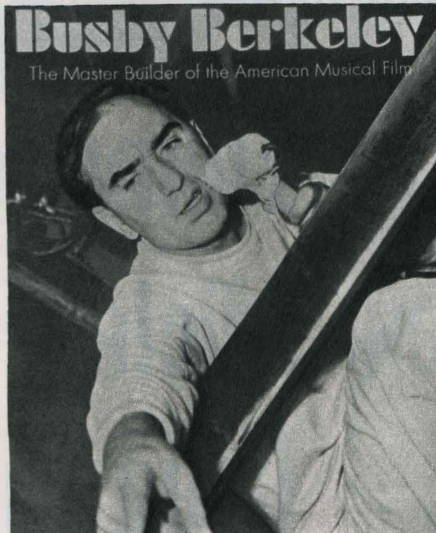
— Nu sînt eu cel mai nimerit ca să judec. În orice caz, constat — pentru a cîta oară? — că la un moment dat mi se obiectează ermetismul ca apoi să mi se reproșeze contrariul. Dumnezeu să se mai descurce! Sau, mai degrabă și în primul rînd, cei care sînt chemați să-mi discute filmele.

Interviu realizat de **Robert GRELIER** (în colaborare cu **R. Benayoun, M. Ciment** și **J.L. Pays)**

TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

Busby Berkeley

Cine este Busby Berkeley? Cu siguranță că nu sînt mulți cinefili, chiar dintre cei vîrstnici, care să-și amintească de cel care a creat noua concepție a coregrafiei filmice, sau mai exact — care a creat coregrafia filmică. Așa funcționează mecanismul amintirilor cinematografice: din vechile filme cel mai adesea ne rămîn actorul sau actrița, chiar fără să fie o stea, pe planul al doilea — regizorul, dar nimeni nu-și bate capul să rețină pe ceilalți corealizatori ai operelor cinematografice, în afara unui grup restrîns de specialiști sau cinefili maniaci. Merită deci să scoatem din bezna uitării pe acest maestru al Terpsychorei în întruchiparea ei cinematografică. Mai ales că, după cît se pare, maestrul,în ciuda celor șaptezeci de ani depășiți, nu are de gînd să se odihnească. Se ține bine și nu se plînge de oboseală.



MAI ÎNTÎI CARIERA ARMELOR

Busby Berkeley s-a născut ca William Berkeley Enos, la Los Angeles, în ziua de 29 noiembrie 1895. Este deci aproape de o vîrstă cu cinematograful, deoarece la mai puțin de o lună, la «Grand Café» din Paris, în ziua de 28 decembrie, a avut loc prima vizionare publică a cinematografului, această invenție revelatoare a fraților Lumière. Mr. Enos, tatăl lui William, a fost directorul formației artistice a lui Time Frawley, iar mama lui — Gertruda — era de profesie actriță. S-ar putea spune deci că micul Bill avea «în sînge» interesul pentru scenă, și chiar numele de Busby și-l datorează uneia dintre vedetele trupei lui Frawley — Miss Amy Busby. Cu timpul, această poreclă îi va înlocui numele de botez, iar Berkeley va figura în loc de Enos, ca nume de familie.

Bill a părăsit California avînd numai trei luni, deoarece teatrul ambulant al lui Frawley se mutase la New York. Aici și-a petrecut copilăria și tinerețea viitorul maestru al coregrafiei. Aici a terminat școala medie, a frecventat cursurile Academiei Militare. Nu intenționa însă să se dedice carierei de ofițer. De altfel, cine s-ar fi gîndit serios la așa ceva înainte de anul 1914? Busby Berkeley, în pofida prezicerilor, nu a urcat pe scenă. Exemplul părinților nu a fost prea tentant și tînărul a preferat să caute mijloace mai sigure de trai. In momentul în care Statele Unite s-au declarat de partea coaliției antigermane, Busby Berkeley și-a adus aminte de vocația sa militară și, în prima zi, s-a prezentat voluntar.

Cînd soldatul s-a întors în patrie obosit, a început să caute de lucru la New York. O întîlnire întîmplătoare cu un vechi cunoscut, un regizor de teatru, John Cromwell (mai tîrziu și de film), a decis asupra viitorului său. Busby Berkeley a aterizat pe scenă ca actor. După un timp s-a plictisit însă și a început să se ocupe de regie, iar la începutul anilor douăzeci s-a încumetat să monteze spectacole la mai multe teatre de comedie din Boston. Reușise peste așteptările lui, cu toate că nu avea nici cea mai vagă idee despre dans și cîntec.

ARTIST-COREGRAF

Spre sfîrșitul anilor douăzeci, Busby Berkeley aparținea deja pleiadei de frunte a realizatorilor de mari spectacole muzicale de pe Broadway. Se consuma veacul de aur al musical-ului teatral, epoca lui Florence Ziegfield, Earl Carroll, Arthur și Oscar Hammerstein, William A. Brady și alte celebrități. Succesul cel mai mare al lui Berkeley a fost punerea în scenă a operetei lui Rodgers și Hart «Yankeul din Connecticut». Într-o altă operetă dirijată de el, va apare un tînăr actor începător, Cary Grant. În total, în perioada broadway-ană, Busby Berkeley a regizat douăzeci și unu de spectacole muzicale.

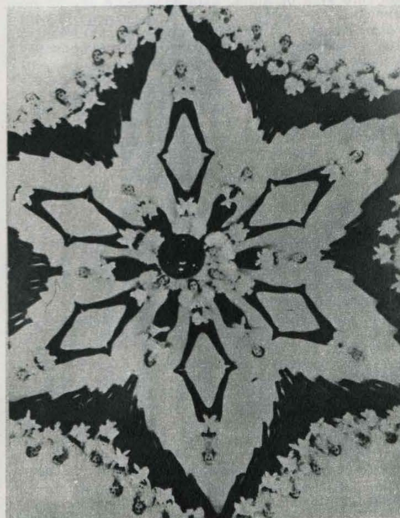
La Hollywood, Busby Berkeley a fost chemat de Sam Goldwyn care i-a încredințat supravegherea numerelor de dans ale vedetei masculine lansate pe atunci — Eddie Cantor. Pregătind partea de balet pentru primul său film, în anul 1930, Berkeley și-a dat seama că nu-i convine concepția de pînă atunci a dansului în film. «Filmizarea» figurilor de dans consta în general în fotografierea simultană, cu mai multe camere, a dansului menținut în convenția scenică. Berkeley însă a socotit că dansul trebuie pregătit de la început ca un spectacol de film, pentru «ochiul camerei». Nu mai erau necesare numeroasele camere care să noteze cu scrupulozitate toți «pașii» de dans. Berkeley se slujea în principiu de o singură cameră de filmat care surprindea numai acele momente care erau pregătite special pentru ea și selecționate. Abia la montaj, aceste elemente izolate formau o secvență continuă pentru ecran.

NOVATOR

Perioada cea mai fructuoasă pe planul activității cinematografice, a coregrafului de film, a fost colaborarea lui cu studiourile «Warner Bross», începută în anul 1932 cu **Strada patruzeci și doi** și încheiată în jurul anului 1939. Fiecare film în care Berkeley compunea și regiza dansurile, aducea ceva nou, ceva despre care se vorbea și se scria multe săptămîni. În **Strada patruzeci și doi**, Ruby Keeler dansa pe acoperișul unui taxi new-yorkez, pe fondul decorului Times Square. În finalul **Căutătoarelor de aur** din anul 1933, Joan Blondell cînta un cîntec despre un invalid de război uitat, iar pe fundal apăreau siluete de soldați, eroii de ieri — șomerii de azi. Asemenea exemple am putea cita încă multe.

Totuși, pe alocuri, bunul gust al lui Berkeley iscă rezerve. În unele filme, sau mai degrabă în anumite fragmente ale anumitor filme, predomină dorința de a-l ului pe spectator, de a-i impune cu ajutorul unor efecte cam ieftine. Dar aceste poticniri, sau mai exact hipertrofii tipice pentru music-hall, nu anihilează numeroasele numere dinamice și strălucitoare care au permis să se întrevadă posibilitățile artistice aproape nelimitate pe care le dă combinația între dans și tehnica cinematografică.

Lui Busby Berkeley, om atît de contopit cu formula de comedie muzicală încît nici nu concepea ideea de dramă în film, i-a fost dat să trăiască nu o dramă, ci chiar o tragedie, și nu pe ecran, ci în viața lui proprie. În ziua de 8 septembrie 1935, pe șoseaua dintre Santa Monica și Malibu, în apropiere de Los Angeles, mașina condusă de Berkeley s-a ciocnit cu alte două vehicule care veneau în sens opus. Rezultatul acestei ciocniri a fost catastrofal — două persoane au decedat a doua zi, iar cea de a treia după șase săptămîni. Epilogul acestei coliziuni s-a jucat într-o sală de tribunal. Procurorul l-a acuzat pe conducătorul mașinii nu de un omor prin imprudență, ci de asasinat, motivînd că Berkeley era în stare de ebrietate. Coregraful s-a apărat declarînd că pricina ciocnirii a fost o explozie de cauciuc la roata din față. Probabil că aceste peripeții personale ale lui Berkeley — deși a fost achitat de tribunal — l-au făcut să se abată de la comedie și să realizeze un film dramatic. Titlul acestui film este foarte elocvent: **Au făcut din mine un ucigaș**, iar eroul lui e un boxer acuzat pe nedrept de uciderea adversarului său în timpul unei lupte. În acest film realizat în anul 1939 și care revine încă deseori pe ecranele televiziunii, un rol de neuitat l-a creat actorul principal, John Garfield.



Fiecare film în care Berkeley compunea și regiza dansurile, aducea ceva nou, ceva despre care se vorbea și se scria multe săptămîni (scenă din filmul Femei).

REGIZOR

Încă din 1933 Busby Berkeley și-a extins cîmpul de activitate ocupîndu-se de regia de film, interesîndu-se însă, cu excepția filmului citat, exclusiv de repertoriul distractiv, de muzică și de dans. În anul 1939, el a semnat un contract cu «Metro» și a realizat pentru acest studiou cîteva filme cu binecunoscuta pereche de tineri actori — Judy Garland și Mickey Rooney. Ecranizarea operetei lui Rodgers și Hart, **Copii în brațe** și musical-ul plin de temperament **Să cînte orchestra** s-au bucurat de mult succes. În anul 1942, în filmul regizat de Berkeley și intitulat **Pentru mine și pentru iubita mea** a debutat dansatorul Gene Kelly, rivalul de mai tîrziu al marelui coregraf. În 1948, Busby Berkeley realizează ultimul său film ca regizor, intitulat **Ia-mă la meciul de base-ball** — o comedie muzicală în care jucau Esther Williams, Frank Sinatra și Gene Kelly. În anii următori, Berkeley se ocupă exclusiv de coregrafia filmică, abandonînd regia.

DIN NOU ARTIST-COREGRAF

La 29 noiembrie 1966, Busby Berkeley a intrat în cel de al șaptezeci și unulea an al vieții. Încă acum patru ani — în anul 1962 — el a compus numerele de dans pentru marea comedie muzicală **Elefantul Jumbo**, regizată de Charles Walters.

«Galeria de Artă modernă» din New York a organizat anul trecut o gală în cinstea creatorului filmului muzical american. Manifestări similare au avut loc la Londra și Paris. Peste treizeci de ani de muncă în film, patruzeci de ani de activitate în domeniul comediei muzicale — iată frumoasele realizări ale unei vieți, un bilanț bogat de muncă, cu atît mai prețios cu cît a fost o muncă de pionier. Și încă nu s-a scris cuvîntul «Sfîrșit».

Jerzy TOEPLITZ

cinema

SCRIITORII

ROMÂNI

ŞI FILMUL

Un film comemorativ de Octav MINAR



Eminescu Veronica Micle Creangă

În toamna anului 1965, pe panourile din foaierul Cinematecii bucureştene, în expoziţia afişului de film vechi românesc apărea la loc de cinste o ultimă achiziţie a Arhivei Naţionale de Filme: afişul de lux, litografiat în mai multe culori, al unui film despre care nu deţineam nici o dată, film nemenţionat în niciuna dintre filmografiile româneşti. Deasupra portretelor lui Eminescu. Creangă şi al Veronicăi Micle un text lapidar menţiona: «Eminescu — Veronica — Creangă. Un film comemorativ de Octav Minar. 1889 — 1914».

Întrebări fireşti au încolţit pe loc. A existat un asemenea film sau afişul este doar reclama unui proiect eşuat? Dacă filmul a existat, ce fel de caracter a avut, cine l-a făcut, cînd, ce viaţă a avut?

INFORMAŢII ORALE. MĂRTURII CONTRADICTORII

Chestionaţi asupra filmului, martori cu o îndelungată activitate în cinematografie ne-au dat cele mai contradictorii răspunsuri mergînd de la însăşi negarea existenţei filmului pînă la detalii cu siguranţă false. Iată, pe scurt, această scară contradictorie de referinţe.

* «Filmul acesta n-a existat niciodată. Eu am fost posesorul afişului achiziţionat de Arhivă şi tot eu am făcut diapozitivele pentru d-l Minar după documente şi fotografii. El le folosea ca material ilustrativ la conferinţele pe care le-a ţinut în Bucureşti şi în ţară. Pentru aceste conferinţe a fost editat afişul într-un tiraj de circa 1 000 exemplare. Eu însumi am făcut proiecţia acestor diapozitive în sala cinematografului «Palace» unde eram proiecţionist. Că pe afiş este menţionat «film» nu înseamnă decît că spectatorul prinsese gust pentru asemenea manifestaţii şi deci trebuia tentat astfel».[1]

* «Am auzit de la un vechi cinematografist că un asemenea film cu capital şi actori germani trebuia să fie realizat, dar că proiectul, ca atîtea altele din trecut, a căzut baltă».[1]

* «Filmul **Eminescu** a existat şi a fost un mare succes. Era un film jucat de actori, avînd o lungime de circa 2 000 de metri. Finanţatorul lui, un anume Ressel, fabricant şi negustor, dorea să mai facă şi alte filme, dar după banchetul prin care a sărbătorit succesul, a renunţat la această idee. Din cîte se povesteşte, colaborarea cu domnii actori care au plecat de la banchet şi cu tacîmurile, nu i-a mai surîs finanţatorului».[1]

* «Am văzut filmul, tîrziu, prin anul 1932, la cinematograful «Forum», într-o proiecţie închisă, organizată de un amic care deţinea o copie. Era un film artistic, jucat. Dacă nu greşesc, Eminescu era Ciucurete, Creangă — un Cazaban, nu Jules, Veronica Micle — Stasia Napierkowska, balerina care mai tîrziu avea să joace la Tănase. Era un film cu episoade jucate între care erau probabil recitate poezii şi jucate pe viu diverse scene din viaţa poetului. Am văzut în afară de afişul lito care există la A.N.F. şi un altul pe care erau menţionate toate aceste interludii şi interpretii lor».[1]

Ei bine, ce vom alege din aceste mărturii? Mai întîi să înlăturăm neadevărurile flagrante (distribuţia propusă de ultimul martor e cu totul fantezistă. În 1914 Napierkowska era în plină glorie teatrală şi cinematografică la Paris, iar distribuirea comicului Ciucurete, care avea pe atunci cam 40 — 45 de ani într-un asemenea rol, nu putea să fie acceptată de nici un regizor înzestrat cît de cît cu bun simţ); apoi tradiţiile orale neverificabile («Am auzit...»); apoi imposibilitatea de fapt (în perioada 1914 — 1918, Eftimie Vasilescu, foarte tînăr, era angajat la laboratorul din Brăila al lui Tudor Posmantir, de unde a plecat direct pe front, combatant. Chiar şi aşa, rămîn două mărturii net contradictorii. Una care vorbeşte de o serie de diapozitive ce însoţeau o conferinţă a lui Octav Minar, alta despre un film artistic jucat...

SURSE DOCUMENTARE

Ceea ce pare într-adevăr foarte curios e că în presa timpului, cît am răsfoitspecial pentru a desluşi această problemă sau care a fost urmărită de toţi cei ce au reconstituit filmografia românească, nu întîlnim referiri la un asemenea film. Deşi în iulie 1914 se aniversează 25 de ani de la moartea lui Eminescu şi încă de la începutul anului se înfiinţase un comitet pentru pregătirea evenimentului, deşi se discută problema ridicării prin subscripţie a statuii realizate de Filip Lazăr, deşi Societatea Scriitorilor Români organizează trei zile de serbări omagiale în Cişmigiu, deşi în toate aceste acţiuni numele lui Minar este adeseori pomenit, despre filmul comemorativ nu se spune nimic. Abia în februarie 1915 «Flacăra» notează: «În amintirea lui Creangă a avut loc la Ateneu un festival serios şi plin de pietate. **Deşi s-a proiectat şi un film de cinematograf** (s.n.), la urmă de tot dealtminteri».[2] Să fi fost acesta filmul lui Minar? Foarte posibil. Ceea ce este mai curios e că în nici una dintre cărţile lui Minar, sau în articolele publicate de el în timp, nu există vreo referire la film.[3] O singură menţiune, mult mai nouă şi fără indicarea sursei o găsim în cartea lui Augustin Z.N. Pop «Contribuţii documentare la biografia lui Eminescu» unde aflăm notat: «Octav Minar care a filmat fostul conac al Eminovicenilor înainte de primul război mondial».[4] Cînd şi în ce scop — ca ambianţă pentru un film jucat sau ca imagine documentară a filmat Minar, nu se poate afla. Cercul pare să se fi închis şi ipoteza unui proiect neadus la îndeplinire pare cea mai plauzibilă. Şi totuşi...

FILMUL EXISTĂ!

În octombrie 1964, Arhiva Naţională de Filme achiziţiona un film documentar de peste 600 de metri cuprinzînd imagini ale locurilor pe unde au trăit Eminescu şi Creangă. După mărturia ofertantului — inginerul Nicolau din Bucureşti, filmul lucrat la casa «Pathé» servise tatălui său, ziarist, la ilustrarea unor conferinţe ţinute în ţară, în special în şcoli, în perioada 1919—1920, în vremea în care acesta lucra la «Cele Trei Crişuri». După sugestia fostului proprietar şi după consultarea de specialitate cerută unor cercetători de la Institutul de istoria literaturii al Academiei şi de la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei[5], filmul este datat 1918 — 1919. Suita celor 89 de cadre identificate prin confruntarea cu diverse materiale iconografice, lipsită de vreun titlu sau generic, capătă denumirea convenţională «Pe locurile unde au trăit Eminescu şi Creangă». Comisia de achiziţie notează: «Film realizat în jurul anului 1919 de un operator necunoscut... Prezintă un interes documentar deosebit... Multe planuri vor putea fi refolosite în filmele care vor fi create de studiourile noastre despre aceşti doi mari scriitori români»...[6] Filmul intră în depozitele Arhivei, de unde nu va mai fi scos nici măcar de realizatorii care şi-au numit documentarul, recent şi neferícit — **Paşii poetului.**

Pentru cine a parcurs chiar şi în fugă cărţile pe care de-a lungul unei vieţi — cu sîrguincioasă dragoste — le-a dedicat lui Eminescu, Octav Minar, nu poate să nu sesizeze, chiar la o primă vizionare a filmului din A.N.F. faptul că anumite imagini din film apar şi ca material iconografic în cărţi. Studiul comparativ, atent, confirmă această primă impresie. Imaginea casei de la Ipoteşti (barbar demolată în 1924), cu teii în plină vegetaţie, clopotniţa de lemn a bisericuţii din Ipoteşti, văzută de peste gard, cerdacul bojdeucii lui Creangă, colţul manuscriselor Eminescu de la Academie, vederea generală a Ipoteştilor sînt aidoma în cărţile lui Minar şi în filmul de la A.N.F. Dacă adăugăm că aceste imagini au apărut **numai** ca ilustraţii la cărţile lui Minar, purtînd uneori menţiunea «din colecţia Octav Minar» şi că în planurile denumite de cercetătorii Academiei «Leon Ghica şi o rudă a sa la Dumbrăveni», «Bisericuţa din Ipoteşti cu mormintele părinţilor lui Eminescu», «Urmaşii colaterali ai lui Creangă lîngă casa din Humuleşti», «Statuia lui Ion Eliade Rădulescu»,nu e greu să-l recunoaştem chiar pe Octav Minar, putem fi siguri că filmul denumit în Arhivă «Pe locurile în care au trăit Eminescu şi Creangă» este de fapt «filmul comemorativ Eminescu — Veronica — Creangă» pe urmele căruia ne dusese afişul.

O ULTIMĂ MĂRTURIE. PROBLEME DELICATE ŞI ÎNCĂ NEREZOLVATE

Soţia lui Octav Minar ne declară: «Filmul Eminescu — Veronica — Creangă a fost filmat de soţul meu prin anii 1912 — 1914 cu concursul casei «Pathé».[7] La realizarea filmului şi apoi în turneul de conferinţe ţinut înainte şi după primul război mondial, ştiu din mărturia soţului meu că a fost ajutat de fostul director al «Celor Trei Crişuri», Al. Bacaloglu. Filmul era în cea mai mare parte documentar, dar din cîte ştiu, avea şi părţi filmate cu actorii mari ai vremii. De pildă, era un fragment din **Călin** interpretat de o actriţă. Filmul a fost prezentat şi la Văleni, la universitatea profesorului Iorga. Am deţinut pînă nu de mult o copie a filmului pe care a achiziţionat-o Muzeul Creangă din Iaşi. Soţul meu făcuse zincuri după imaginile din film pe care le-a folosit pentru ilustrarea cărţilor şi articolelor sale, cît şi diapozitive cu care-şi ilustra uneori conferinţele».

Coroborată cu celelalte mărturii, cea a soţiei lui Octav Minar confirmă identitatea copiei de la Arhivă, colaborarea cu casa «Pathé» cît şi legătura existentă între realizatorii filmului şi «Cele Trei Crişuri». Rămîn deschise — şi pîna la confruntarea celor două copii nu ne putem pronunţa — cîteva probleme; caracterul filmului (dacă existau fragmente jucate şi cu ce actori; — cariera filmului (şi e aproape imposibil ca mărturii documentare de epocă să nu iasă mai devreme sau mai tîrziu la iveală); — numele realizatorului operator; — data certă a realizării filmului (unul dintre planurile filmului — **Colţul manuscriselor Eminescu de la Academie,** este identic cu fotografia acestora publicată în 1909 (!!) de Octav Minar în «Albumul comemorativ Eminescu» fapt care ridică un nou semn de întrebare asupra datei la care au început filmările).

B. T. RÎPEANU

1) *Ancheta A.N.F. Răspund: A. Menglide, Al. Popescu, Eftimie Vasilescu, Traian Popescu Tracipone.*
2) *«Flacăra», 7 febr. 1915.*
3) *«Eminescu» — Album, 1909; «Eminescu în faţa justiţiei» — 1914; «Cum a iubit Eminescu»; «Eminescu — Probleme şi analize filozofice»; «Idei şi gînduri»; «Veronica Micle», «Simfonie venetică»; «Eminescu»; «Conacul de la Ipoteşti» în Adevărul literar şi artistic din 12.IV.1931; «Sub teiul lui Eminescu» în Universul literar nr. 3 din 1914.*
4) *Augustin Z.N. Pop — Contribuţii documentare la biografia lui Mihail Eminescu, 1962, pag. 22.*
5) *Piru E. — cercetător la Institutul de istorie a literaturii al Academiei şi Lia Cornea de la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei.*
6) *Proces-verbal al Comisiei de recepţie din A.N.F. din 17 oct. 1964.*
7) *La Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei există fotocopia unui afiş, oferită de Octav Minar, pe care se află şi menţiunea «realizat cu concursul casei «Pathé-Frères».*

CRONICA CINEMATECII

cinema

omagiu RENOIR

Veteranul filmului francez, Jean Renoir, este azi mereu activ.



Noua stagiune a Cinematecii s-a deschis la 19 septembrie și programul a fost întocmit pentru restul anului, adică pînă la 1 ianuarie 1967. Se vor succeda serii de cîte 3 săptămîni; 2 săptămîni spectacole pentru abonați și una pentru spectacole cu bilet la casă. Cele două săptămîni cu abonament au fost alcătuite după criterii foarte deosebite:

Primul ciclu e destinat cunoașterii unui mare cineast. În cazul nostru: **Jean Renoir.** În ciclul Renoir se vor da șase filme, cîte unul pe săptămînă, cu excepția spectacolului unde se vor proiecta două filme de metraj mai scurt: **O plimbare la țară** și **Toni.** Celelalte sînt:

Marsilieza (1937) cu marele actor Pierre Renoir, fratele regizorului, cu Jouvet, Modot, Carette etc.;
Azilul de noapte (1936) cu Gabin, Jouvet, Le Vigan, Jany Holt, Suzy Prim etc.;
Mlaștini, 1941, cu Dana Andrews, Walter Brennan, John Carradine, Ann Baxter etc.;
Jurnalul unei cameriste (1946) cu Burgess Meredith, Paulette Godard, Franz Lederer.

Ciclul al doilea prezintă cinci ecranizări celebre, cinci prefaceri în film ale unei opere literare remarcabile, de autori iluștri ca:
Brecht **(Bătrîna doamnă nedemnă)**
Victor Hugo **(Regele se amuză)**
Jack London **(Vasul fantomă)**
Bernard Shaw **(Pygmalion)**
Producții: franceză, italiană, americană și engleză.

Deosebit de acestea, se vor mai da încă 8 filme de Renoir, strecurate în cele 5 săptămîni fără abonament. Le enumerăm în ordinea vechimii:
Fata apelor — 1924
Nana — 1928
Mica vînzătoare de chibrituri — 1928
Cățeaua — 1931
Boudu scăpat de la înec — 1932
Crima domnului Lange — 1935
Bestia umană — 1938
Caleașca de aur — 1953

În total 14 filme, la care dacă adăugăm două opere celebre **Regula jocului** (1939), **Iluzia cea mare** (1937) și **Țara asta este țara mea** (1937), pe care Arhiva noastră le posedă, fac în total 17 filme de Renoir accesibile publicului românesc.

Cinemateca noastră și-a deschis stagiunea cu capodopera lui Monicelli, Marele război.



Voi vorbi aici despre cîteva din ele:

Renoir e un autor foarte inegal, capabil de capodopere ca **Iluzia cea mare,** dar și de insipide filme comerciale. În sfîrșit, capabil de asemenea de filme care trec drept capodopere și care în realitate, sub pretențiile de curaj, avangardă, înaltă psihologie, sînt lucrări categoric slabe, cum a fost **Regula jocului.**

Dacă **Fata apelor** e un film naiv, stîngaci, anost, plicticos, el are scuza de a fi fost primul film al lui Renoir (1924); dar tot Renoir, patru ani mai tîrziu, va face **Mica vînzătoare de chibrituri,** după o povestire de Andersen, care este un adevărat miracol, din toate punctele de vedere. Pe ger și ninsoare, o tetiță vinde chibrituri trecătorilor. Adică încearcă, fiindcă pietonii nu le cumpără. Fetița, răpusă de frig și oboseală, adoarme pe zăpadă și, cum li se întîmplă înzăpeziților, visează lucruri fantastice, lucruri plăcute, pînă ce în mijlocul visului răsare călare un husar din regimentul «cap de mort», care are poruncă să-i ia fetei viața. Fugărirea ei prin nori reamintește de Méliès. Fugărire călare, de o frumusețe plastică neînchipuită, de o variație de mișcare, de o bogăție de itinerare, cînd curbe ca valul și zborul, cînd drepte ca săgeata. De asemenea miraculos aci este că filmul a fost făcut în întregime de echipa lui Renoir; totul: fotografie, developat, uscat, ecleraj, montaj, trucaj (un trucaj demn de Méliès ca inventivitate, demn de tehnica de azi ca acuratețe), totul a fost făcut în podul micului teatru parizian «Vieux Colombier». Acest film, turnat în 1928, acum aproape 40 de ani, ar bate azi multe scurt metraje de la Annecy sau Mamaia, nu numai prin frumusețe, care e ceva etern, dar și prin noutate (care aparține momentului), cît și prin nivelul tehnic (care și el aparține epocii).

Ecranizarea lui Renoir după «Jurnalul unei cameriste» de Mirbeau, cu Paulette Godard în rolul principal,a fost net superioară...



...recentului film al lui Buñuel, cu Jeanne Moreau.



Există uneori o soartă rea pentru peliculele cinematografice. Această bijuterie avea multă vreme să nu vadă lumina din pricina unui proces de plagiat, intentat de mult fandositul scriitor Maurice Rostand (proces pînă la urmă pierdut de acesta).

Drumul de artă al lui Renoir a fost mereu balotat în două direcţii: aceea a operelor originale, îndrăzneţe, cu adîncire psihologică, cu biciuire a moravurilor, cu apărare a tuturor democraticelor generozităţi; cealaltă direcţie, cale apucată fiindcă prima dădea financiarmente greş, il mînă spre spanacul comercial conştient pentru a-şi putea, cînd şi cînd, da drumul în cîte o operă răscolitoare şi cutezătoare, ca **Iluzia cea mare** (premiul Bienalei de la Veneţia, premiul «celor mai bune filme ale tuturor timpurilor» la Bruxelles, plus cinstea de a fi fost interzis de Hitler şi Mussolini). Dar în materie de antifascism, o operă care întrece în putere, în curaj şi în efect de oportunitate chiar şi **Dictatorul** lui Chaplin, a fost un film de Renoir, turnat tot în Statele Unite, tot în plin război: **This land is mine** (Ţara asta e ţara mea) cu Charles Laughton, George Sanders, Maureen O'Hara.

Realismul de bună calitate, combativ, se arată la Renoir încă de la străvechiul său film mut **Nana,** unde loveşte crunt în moravurile burgheze. Aceleaşi lovituri le va da şi în **Jurnalul unei cameriste.** Este aci, alături de vocea lui Mirbeau (autorul romanului) un strigăt de revoltă al acelei ginţi nefericite, zisă a «servitorilor», categorie morală complexă şi variată în tipuri. Desigur, Renoir a schimbat multe fapte cuprinse în opera literară. Dar n-a schimbat ideea, care este lupta (pînă la urmă victorioasă) pentru recîştigarea demnităţii furate şi intrarea într-o viaţă de frumuseţe morală. Or fi poate unii care vor găsi că desfăşurarea acţiunii este cam melodramatică? Posibil. Dar asta nu jenează, căci aristocraţia de provincie franceză este o lume de iad, cu efecte sufleteşti tari. Acolo melodrama (şi cea mocnită şi cea izbucnită) este moneda curentă şi pîinea de toate zilele a existenţei. Şi Paulette Godard configurează magistral tulburatul ei personaj. În tot cazul, deşi anterior cu 20 de ani «remake»-ului lui Buñuel (cu Jeanne Moreau), filmul lui Renoir este net superior. Acel al lui Bunuel va suprima esenţialul: bunătatea, dorinţa de tandreţe, de puritate, de dragoste, de dăruire, de demnitate a eroinei ascunse sub masca unei sfidări, a unui fals orgoliu bazat pe obrăznicie, cochetărie feminină şi cinism prefăcut; va lipsi de asemenea şi acel mare amor cu tînărul tuberculos, altă piesă esenţială a eşichierului. Se adaugă în schimb o stupidă inutilă secvenţă cu violarea unei fetiţe de 12 ani, precum şi un alt episod, tot atît de hodoronc-tronc, al unei mişcări regaliste a partidului «Action française». Amintesc toate acestea pentru a tăia elanul snobilor care se cred datori să se pameze în faţa a tot ce e Buñuel, şi să strîmbe din nas, în numele dispreţului pentru melodramă, în faţa poveştilor serioase, adînci şi grave.

Optimismul lui Renoir şi-a arătat roadele şi atunci cînd el a îndrăgit romantica, sănătoasa şi pasionanta epopee a Far-West-ului american. Filmul său **Mlaştini** are toate calităţile westernului, şi în plus cîteva accente (cum să le zic?) europene: devotamentul nu al cîinelui faţă de stăpîn, ci al omului faţă de prietenul său cîinele; apoi viaţa de 7 ani în jungla mlăştinoasă, singur şi despărţit de lume printr-un drum de întoarcere pe care nu-l cunoştea nimeni; emigrarea forţată într-o curioasă ţară a unei curioase libertăţi ca să scape de ştreang pentru o crimă pe care nu o comisese. Acest emigrant într-o ţară neştiută, pentru o libertate problematică, acest emigrant adaugă la figura pionierului american figura europeanului plecat în Americi. Şi Walter Brennan, interpretul acestui personaj, este un actor extraordinar pe care noi l-am mai văzut în curiosul rol al bătrînului colonel-şerif-escroc, şi totuşi teribil de sentimental din **Texas (The Westerner).** Apare aici, ca debutantă, şi fermecătoarea Ann Baxter. Adică nu apare, ci este debutantă; de apărut, apare ca o artistă perfect formată.

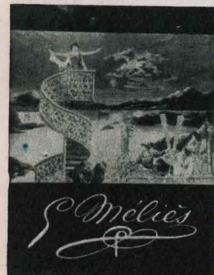
În săptămînile de spectacol cu bilete la casă se vor da nu un film pe săptămînă, ci mai multe. Uneori chiar cinci. Aci se vor strecura restul de filme Renoir, peste cele 6 văzute de abonaţi. Apoi aci se vor da filme ca să zic aşa «regretate», opere excelente rulate mai de mult, chiar acum cinci ani, şi pe care ne-ar face o imensă plăcere să le revedem. Astfel au fost **Marele război** al lui Monicelli, **Bufonul regelui** (cu Dany Kaye), apoi **Escrocii** (poate cel mai bun film al lui Fellini) şi altele. Tot aici se vor da **antologii,** culegeri de secvenţe interesante din filme remarcabile, vechi şi noi. Dacă la toate aceste inovaţii adăugăm şi plăcerea că s-a înlocuit cu subtitluri comentariul spus de traducători, vom putea conchide că Arhiva îşi face din ce în ce mai bine datoria.

D. I. SUCHIANU

cinema

CARTEA DE FILM

O CARTE DESPRE MAGICIANUL CINEMATOGRAFIEI



Cunoscuţii cercetători ai istoriei cinematografiei, Maurice Bessy şi Lo Duca, au reeditat o lucrare mai veche a lor despre Georges Méliès. În acest caz însă reeditarea a însemnat folosirea lucrării anterioare doar ca punct de pornire în scrierea alteia, în fapt a uneia nouă, nouă atît prin completările masive, cît şi prin amplificarea materialului iconografic. În acest volum, de pildă, materialul fotografic nu este o simplă ilustrare a textului, ci capătă prin importanţa sa documentară, prin bogăţia şi varietatea lui, o valoare aproape de sine stătătoare. Cadre din filmele lui Méliès, fotografii de lucru (inedite şi acestea ca o mare parte a ilustraţiei) desene şi fotografii ale machetelor folosite, schiţe de costume, fotografii ale actorilor, ale scenei teatrului şi studioului lui Méliès, afişe, facsimile de documente, etc., etc., — toate acestea reconstituie pe parcursul răsfoirii volumului întreaga viaţă creatoare a lui Méliès. Noutatea documentară precum şi inteligenţa selecţiei ilustraţiei transformă astfel volumul într-un film sui-generis.

«Georges Méliès, Mage» este în acelaşi timp, prin studiul serios, cvasi-exhaustiv al autorilor, un captivant istoric al naşterii spectacolului cinematografic. Unanim recunoscut ca părinte al acestui spectacol, Méliès este socotit de autorii cărţii de faţă, mai mult chiar: **«astfel cinematografia, în timp ce savanţii îi perfecţionau mecanismul, a devenit sinteza tuturor artelor, a şaptea artă, prin Méliès Magul».** Afirmaţia ar putea părea hazardată dar cartea — şi în mare măsură datorită ilustraţiei — constituie o demonstraţie a acestei afirmaţii. Reconstituind biografia acestui «creator de miracole», urmărind apoi într-o pertinentă analiză opera sa, Maurice Bessy şi Lo Duca sintetizează întreg materialul biografic şi monografic despre Méliès. Memoriile scrise de cineast — un text fascinant şi insolit-desăvîrşesc valoarea volumului.

Lucrarea lui Bessy şi Lo Duca cuprinde o catalogare sistematică a filmelor păstrate (majoritatea fiind distruse azi şi ca atare necunoscute nouă) şi, în acelaşi timp, o descriere exactă a descoperirilor pe care le făcuse Méliès. Un singur exemplu: Méliès, dovedesc autorii, a fost creatorul filmului publicitar.

Ceea ce este interesant — şi păcat că autorii nu s-au oprit asupra fenomenului — este posibilitatea pe care acest studiu îl oferă cititorului de a detecta influenţe certe, concrete, împrumuturi directe făcute de unii cineaşti de azi din opera lui Méliès. Nu este vorba aici de o influenţă în general — la urma urmei întreaga tehnică a modalităţilor cinematografice porneşte de la acest om de geniu — ci de fapte foarte concrete. Spre exemplificare: finalul scenariului lui Méliès pentru filmul publicitar despre muştarul Bornibus: **«...subit apăreau pe un tablou negru, ocupînd întreg ecranul, numeroase litere albe, dispuse fără nici o ordine, multe din ele întoarse, răsturnate. Apoi toate aceste litere se puneau în mişcare şi porneau rapid să-şi ocupe locul pentru a forma inscripţia cunoscută: «Bornibus, muştarul şi castraveţii pregătiţi ca la mătuşa Marianne». Numai litera S din Bornibus nu-şi putea găsi locul. Ea pirueta în jurul tabloului şi după ce buscula 8 sau 10 alte litere, reuşea să completeze numele fabricantului în timp ce literele busculate şi deplasate îşi recăpătau alinierea».** Efectul era formidabil, oamenii se prăpădeau de rîs, susţin cei care au văzut filmul.

Oare amuzantul **Rythmetic** al lui McLarren, nu aminteşte exemplul citat? De altfel exemplele pot fi înmulţite şi tocmai analiza în amănunt pe care au întreprins-o cei doi istorici, oferă, implicit, viziunea unei istorii a filmului care prezintă nete puncte de contact, genealogii precise ale operelor în succesiunea lor, opere la originea cărora aflăm adeseori, în ultimă instanţă, pe acest mare Méliès care a fost Mag numai în măsura în care a creat «din neant», adică fără predecesor.

*

«...Şase luni după cinematograful lui Lumière, Méliès avea deja primul său studiu, primul studiu din lume la Montreuil-sous-Bois. Negustorii, cu superficialitatea lor obişnuită, atribuiseră cinematografului rolul unui înregistrator de farse grosolane şi facile. Singura lor ambiţie era ca el să rămînă un divertisment de chermesă. Méliès alungă negustorii din tîrg şi impuse feeria, a cărui mag deveni.

De la 1896 pînă la 1914 urma să realizeze aproximativ 1 200 de filme şi să invente totul: tehnica, exploatarea comercială, cadrajul, organizarea profesională, decorul, imaginea, trucajele, scenariul, montajul, regia, publicitatea, interpretarea, figuraţia...

D.W. Griffith a spus despre Méliès: «Îi datorez totul». Charlie Chaplin adăuga: «A fost un veritabil alchimist al luminii».

(Din coperta cărţii despre Méliès)

Ion BARNA

TUNELUL

O coproducție româno-sovietică

Regia: Francisc Munteanu
Scenariul: Gheorghi Vladimov, Francisc Munteanu
Muzica: George Grigoriu
Scenografia: Marcel Bogos
Imaginea: Aleksandr Șelenkov, Iolanta Cenlu-Lan
Interpretează:
Ion Dichiseanu, Aleksei Loktev, Valentina Maleavina, Margareta Pîslaru, Lev Prîgunov, Florin Piersic, Viktor Filipov, Leonid Zvernițev, Emeric Schäffer



Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017

nr 11
ANUL IV (47)
cinema
revistă lunară de cultură cinematografică